

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo I

(Dibujo y Grabado)



TESIS DOCTORAL

**El grafismo contemporáneo en la creación artística.
Aspectos históricos y estéticos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Laura Herrero Crespo

Director

Antonio Fernández García

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo I



EL GRAFISMO CONTEMPORÁNEO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA ASPECTOS HISTÓRICOS Y ESTÉTICOS

Autora:

Laura Herrero Crespo

Director:

Antonio Fernández García

Madrid, septiembre 2015



Apunte - 15 minutos

Laura Herrero Crespo

Abstract: Contemporary graphics in art creation. Historical and aesthetic aspects.....	15
Resumen: El grafismo contemporáneo en la creación artística. Aspectos históricos y estéticos.....	19
Agradecimientos.....	25
Preámbulo	27
Introducción. Elementos del proceso de la creación artística	31
Consideraciones previas. ¿Qué es el acto de creación?	31
Justificación	35
El grafismo, hoy. La idea artística. Proceso creativo o proceso constructivo.	
Grafismo y comunicación. Recepción de los grafismos. Contemporaneidad.	
Imágenes.	
Corpus, metodología	47
Estructura	51

BLOQUE I - TERMINOLOGÍA

Hacia una precisión en el uso de los términos 57

Terminología específica. Publicaciones consultadas. Estructura.

Apunte 61

Definiciones. Comentarios y críticas a las definiciones. Comparativa. Consideraciones propias.

Boceto 65

Definiciones. Comentarios y críticas a las definiciones. Comparativa. Consideraciones propias.

Bosquejo 71

Definiciones. Comentarios y críticas a las definiciones. Comparativa. Consideraciones propias.

Croquis 75

Definiciones. Comentarios y críticas a las definiciones. Comparativa. Consideraciones propias.

Esbozo 79

Definiciones. Comentarios y críticas a las definiciones. Comparativa. Consideraciones propias.

Estudio 83

Definiciones. Comentarios y críticas a las definiciones. Comparativa. Consideraciones propias.

Otros términos utilizados 87

Definiciones. Comentarios y críticas a las definiciones. Comparativa. Consideraciones propias.

Glosario 89

Definiciones finales. Diferentes visiones del proceso. Esquemas

BLOQUE II - HISTORIA

Historia	95
Introducción. Consideraciones previas.	
Antigüedad	99
Observaciones generales. Egipto. Culturas precolombinas. Grecia. Conclusiones.	
Edad Media	105
Observaciones generales. Arte o artesanía. Prudentius Manuscript. Villard de Honnecourt.	
El libro de apuntes del Monje. El Taccuino de Giovannino de Grassi. Conclusiones.	
El Bosco y el paso al Renacimiento.	
Renacimiento	121
Observaciones generales. Durero. Holbein el Viejo. Leonardo da Vinci. El arrepentimiento.	
Popularización del cuaderno. Conclusiones. Miguel Ángel y el paso al Barroco.	
Época barroca	133
Observaciones generales. El mercado del arte. Los hermanos Carracci y la escuela clasicista.	
Caravaggio y la escuela tenebrista. El modelo en el taller. Rubens. Alonso Cano.	
El proceso colectivo. Velázquez. Conclusiones	
Siglo XIX	147
Observaciones generales. Ingres y el neoclasicismo. Delacroix y el romanticismo.	
Popularización del cuaderno de viajes. Conclusiones.	
Nacimiento de las Vanguardias	155
Observaciones generales. Aparición de la fotografía. Cézanne. Nuevas categorías estéticas.	
Conclusiones.	

Procesos alternativos: Arte conceptual 163

Observaciones generales. El proceso como instrucciones. Joseph Kosuth.

La pérdida de la autoría. Immendorff. Viejas ideas, nuevas visiones.

Yasumasa Morimura. Conclusiones.

BLOQUE III - COMPLEMENTOS A LA HISTORIA

Metodología comparada I: Hasta el siglo XX 179

Recapitulación. Cambio ideológico y metodológico renacentista. Conclusiones.

Cambio ideológico y metodológico románticista. Conclusiones. Paso al siglo XX.

Metodología comparada II: Siglo XX 189

Recapitulación. Creación y construcción. Posmodernidad. Conclusiones.

Análisis estético del proceso creativo en el siglo XX 199

Observaciones generales. El artista divino vs. el artista humano. Nuevas categorías estéticas.

Heidegger. Levinas. Conclusiones.

Una pequeña pincelada sobre el proceso en Oriente 215

Consideraciones previas. Estética oriental vs. estética occidental. Importancia de la caligrafía.

Kiyochika.

BLOQUE IV - SOPORTES

Soportes	223
Introducción. Consideraciones previas.	
El cuaderno de notas	225
Definición. Consideraciones históricas. Permeabilización con otros soportes. Goya.	
Blake, Samuel Palmer. Toulouse-Lautrec. Schielle. Extrapolaciones literarias. Reflexiones.	
El cuaderno de viaje	243
Definición. Consideraciones históricas. Permeabilización con otros soportes.	
Alteridad y transculturación. El cuaderno de viaje y América Latina.	
Expediciones y artistas viajeros. Rugendas. Palliere. Reflexiones.	
Obras convertidas en bocetos	265
Consideraciones previas. Consideraciones históricas. Un caso particular: Klimt y Schielle.	
La copia en la infancia. El dibujo infantil como detonante. Reflexiones.	

BLOQUE V - DIFERENTES ACERCAMIENTOS

Diferentes acercamientos 273

 Introducción. Consideraciones previas.

Aspectos artísticos 275

 Introducción. Consideraciones previas.

 Finitud y perfección..... 279

 Apreciaciones de Vasari. Miguel Ángel. El caso de Rembrandt.

 Resignificaciones en torno a Rubens.

 Dificultad, complejidad, meditación 285

 Siglo XX y la Gestalt. Clasificaciones novedosas: lo impremeditado.

 Moore y Matisse. El accidente. Francis Bacon. Apreciación del boceto en España. Auge del dibujo.

 Nuevos aspectos artísticos: infinitud, espontaneidad, azar..... 297

 La figura del genio. La magia del dibujo como origen. Resignificaciones.

 Actitudes del espectador: pasión, acción 301

 Espectador pasivo vs. Espectador activo. El proceso oculto.

 Dibujo y verdad.

 Reflexiones finales 307

Transgrediendo la intimidad	309
El diario y la intimidad. Cuaderno cerrado vs. cuaderno abierto. Intimidad destapada. Picasso.	
El morbo como categoría estética. Los diarios de Frida Kalho. El espectador como <i>voyeur</i> .	
Cartas. Reflexiones.	
El proceso como género autodiscursivo	325
Definición de conceptos. Consideraciones históricas. La importancia del 'yo'. El autorretrato.	
El proceso creativo como discurso autoficcional. Paralelismos literarios. Reflexiones.	
Aspectos mercantiles. El proceso como fetiche	335
Definición. Consideraciones históricas. El falso boceto. El caso de los Carracci.	
Consideraciones económicas. Mercado del arte e idolatría. Una anécdota sobre Dalí.	
Reflexiones.	
Caligrafías	351
La escritura como dibujo. El manuscrito en los dibujos. Caligrafía y personalidad.	
La escritura como método de trabajo. La legibilidad del dibujo.	

Presentación y recepción de proceso creativo en la actualidad..... 367

El proceso creativo expuesto. Matisse, 2012. Exposiciones temporales en el Museo del Prado, 2013:
Van Dyck, Martín Rico, Tiziano. Fundación Lázaro Galdiano, 2013: Manuscrito de Zorrilla.
Reflexiones.

Creación y docencia. Opiniones de creadores argentinos contemporáneos..... 381

Entrevista a Guillermo Rodríguez 383

Entrevista a Carlos Alcalde 391

Entrevista a Geli González 399

Entrevista a Alejandro Gómez-Tolosa 407

Entrevista a Roberto Koch 413

Conclusiones 419

Índice de ilustraciones 427

Bibliografía general 433

Bibliografía consultada 435

Referencias en la web 445

CONTEMPORARY GRAPHICS IN ART CREATION. HISTORICAL AND AESTHETIC ASPECTS

With this investigation I intend to study the use that has been made of graphics in those creative processes that evolved in plastic-artistic works. The first approach we have to the world and to the reality that appears before us is visual and the outline of symbolic images is, hence, configured as the innate expression with which we try to apprehend said world.

Let's say that every diagram has an aim: it is loaded with creative value the instant it intends to create or imitate a reality. But that doesn't mean that its value can be considered artistic. This assessment should be made according to the meaning, immediate or subsequent, these diagrams are given: that they get to be considered as elements of a process that has a specific aim. The meaning here would be defined by the field that Deleuze talked about in 1987 in his conference "What is the act of creation".

"One can't have a "general" idea. An idea has "already been seen", it already exists within its author, in a determined field. I mean that an idea, whether it is an idea in painting or an idea in writing or in philosophy or science, is evidently not the same as other ideas"¹.

Here we meet with the intentionality that each author wants to give its work. But does the significance that the work is given when contemplated in different places or times affect these elements too? It is more than probable, if we consider them as a part of the work, although at some time that was not the case.

The final and completed work, hence, doesn't always exist. But it is very common, especially in determined times or cultures, that what gets lost is the material that derives in the final work even though we do have evidence of its existence. The conservation or lack thereof of this material doesn't seem to affect the final work in a direct way, but it directly speaks of how art is contemplated which is why this significant absence is taken into account when carrying out this study.

¹ Complete text in Spanish in <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>

To start, a terminology has been stipulated that will try to rigorously determine the different objects of the study. There are certain terms that are generally used indistinctly to name the elements that take part in the creation of a final work inside a project. Diagram, schema, draft, script... they may be some of the most generic and common terms, but when we venture in the field of plastic arts we find a specific terminology. This richness in terminology is precisely what indicates the importance of the creative process and the precision and the conceptual systematization are presented as a necessity.

It is with a more clear terminology that the historic study begins. Throughout art history very similar patterns have been followed in the creation of what we contemplate today as artistic objects, although this process hasn't always been carried out, understood or received the same way. The use of drawings and graphics as first expressions has been constant. But drawings have usually been considered a minor art, despite having originated studies inside art circles.

"Each generation of artists has given the drawing a slightly different function. [...] Ever since the end of the Renaissance the drawing has been considered - [...] - as a form of artistic expression in its own right instead of being just a preliminary draft, whether it is structural or informative, whose destiny is to be developed in another field"²

An important point to take into account is that we are talking about a type of document that hasn't usually been appreciated enough throughout history, except in very specific situations. From a collector's point of view, encouraged mainly by Vasari, the drawing and those drawings that weren't considered definite works were starting to be seen as valuable works, but only in very exclusive circles. It has been only in the last 200 years when the artists' personal and daily work has started to be contemplated with interest not only in the closed circle of the proper creator and a handful of collectors and considered as work worth preserving.

How can a drawing be affected by the fact that it belongs to a notebook or not? To which extent can a format be considered a configurative agent? Wouldn't we be, in that case, influenced by what the book means as an object to the occidental world?

² SMITH, Stan. "Dibujar y abocetar". Editorial Hermann Blume. Madrid, 1983. Págs. 8-11.

Sometimes, of the hundreds of drawings scattered about, we can only understand their intended ideas when they belong to a notebook due to the style, technique, format or paper quality. Personal styles, hand mobility are sometimes hard to distinguish and even harder when we are looking at older outlines and drafts as they were very influenced by social adequacies in a time where what we today consider plastic arts were considered craftsmanship. If authorship and even an exact date of creation are hard to establish in this type of works, it gets even harder as we move forward in time.

Hence, without a signature or recognizable style, the works are presented as pieces difficult to contextualize. But it is precisely these features that provide the work with subtleties and actions that, once you look at the official and final work, are shadowed. These drawings have stood out only in some occasions, giving us the possibility of walking hand in hand with public history. Another thing this thesis wants to do is to use at these small traces to create a historical and contextualized corpus.

This historical study will depart from the absolute absence of preparatory drawings in ancient cultures, going through single line traces and studying the many neoclassical studies and regrets. We will arrive to a deep analysis of the formal, aesthetic and conceptual features characteristic of some of the processes that were followed by some of the most representative artist of the last centuries. The creative process, which has always been hidden, is brought to light, presented, analyzed, consumed and even sold. The intimacy of the work itself has been revealed and it is currently more attractive.

After analyzing how the work before creation has behaved in different historical times, the investigation focuses in the vessel in which this has happened. Departing from the idea that, traditionally, the works studied were not considered important, it shouldn't surprise us that they were usually made in low quality material and sometimes even reusable material. Undoubtedly, ever since its discovery and dissemination, paper has been the most popular material. But paper can be found in different forms, which I believe can end up marking somewhat the significance of these works.

Currently, artist's books, where notebooks are included, are some of the most coveted art paraphernalia. But even this one, the notebook, can be designed in different ways. We will focus in those ways where outlines and drafts have proliferated, both historically and conceptually. We are talking about notebooks, travel books and diaries. The appearance of outlines and drafts in these formats is full of different meanings, not just by the author, but by the way they are seen.

Following this, we will make an approach to the elements that participate in the creative process from different points of view. We will try to present a chronological study; we want to observe how the different aspects we will discuss have changed, especially over the last two centuries. Throughout small essays we will cover aspects of different nature: artistic, commercial, pedagogical and personal aspects, both through the vision of the artist and the audience.

My study has actually focused on the reception these elements have experienced. That part of the investigation is what I consider most interesting, even though it may be more appropriate to call it reflexive work instead of investigation. The different theories that came up throughout history give me the starting point to initiate an argument about these elements as objects themselves. It is precisely when we turn them into objects when we can observe these characteristics separately: they can be evaluated as artistic object, personal objects, fetishes and even currency.

And, finally, it would let us observe these objects, now, as works of total art

EL GRAFISMO CONTEMPORÁNEO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA. ASPECTOS HISTÓRICOS Y ESTÉTICOS.

En esta investigación se pretende estudiar el uso que se ha hecho del grafismo en aquellos procesos creativos que tendrían la intencionalidad de devenir en obras de carácter plástico-artístico

Consideremos que todo diagrama tienen una intencionalidad; se carga de valor creativo en el mismo momento que pretende crear o recrear una realidad. Pero no por ello habría que suponer que su valor pueda contemplarse como artístico. Esta valoración habría que hacerla en función de la significación, inmediata o subsiguiente, que se le dé a estos esquemas: el que lleguen a ser considerados como elementos de un proceso con una finalidad artística concreta. La significación aquí estaría definida por el dominio del que habla Deleuze en su conferencia "¿Qué es el acto de creación?" en 1987.

*"[...]Uno no tiene una idea "en general". Una idea está "ya vista de antemano", está ya en tal autor, en tal dominio determinado. Quiero decir que una idea, ya sea una idea en pintura, ya sea una idea en novela, ya una idea en filosofía, como una idea en ciencia, evidentemente no es lo mismo."*³

Aquí nos encontramos con la intencionalidad que cada autor le quiera dar a su obra. Pero la resignificación que se hace de la obra cuando esta se contempla en diversos momentos o lugares, ¿afecta también a estos elementos? Si los consideramos como parte de la obra, aunque en su momento no fuera así, es más que probable.

La obra final, entonces, no siempre existe. Pero aún es más frecuente, sobre todo en ciertas épocas o culturas, que sea el material conducente a la obra final lo que ha desaparecido, aunque se tenga constancia de su existencia. El que esta documentación del proceso se haya conservado o no, no parece afectar de manera directa a la obra final, pero sí nos habla de manera directa de como se contempla el arte, por lo que esta significativa ausencia también se tiene en cuenta a la hora de realizar este estudio.

³ Texto completo en <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>

Para comenzar, se estipula una terminología que intenta determinar con rigor los diferentes objetos de estudio. Hay ciertos términos que se utilizan generalmente de forma indistinta para denominar a los elementos que se realizan para llegar a construir una obra final dentro de un proyecto. Diagrama, esquema, borrador, guión... puede que sean algunos de los términos más genéricos y comunes, pero cuando entramos en el terreno de las artes plásticas, nos encontramos con una terminología específica. Precisamente esta riqueza en la terminología nos indica la importancia que se le da al proceso creativo, y la precisión y sistematización conceptual se presenta como una primera necesidad.

Con una terminología más clara es cómo se comienza a hacer el que sería el estudio histórico. A lo largo de la historia del arte se han seguido pautas muy similares en la creación de lo que hoy contemplamos como objetos artísticos, aunque este proceso no siempre ha sido realizado, entendido o recepcionado de la misma manera. El uso del dibujo y el grafismo como primeras expresiones de la creación han sido una constante. Pero el dibujo ocasionalmente se ha considerado un arte menor, a pesar de haber suscitado estudios dentro de los círculos artísticos.

“Cada generación de artistas le ha otorgado al dibujo una función ligeramente diferente. [...] El dibujo ha sido, pues, considerado desde finales del Renacimiento-[...]- como una forma de expresión artística por derecho propio en lugar de limitarse al esbozo preliminar, estructural o informativo, cuyo destino es ser desarrollado en otro medio”⁴.

Un punto importante a tener en cuenta es que se trata de un tipo de documento que habitualmente ha sido poco apreciado a lo largo de la historia, a no ser en casos muy concretos. Desde el coleccionismo, impulsado mayormente por Vasari, el dibujo en su conjunto, también aquellos dibujos que no se consideraban obras definitivas, comenzaron a ser considerados como piezas valiosas. Pero dentro de círculos muy exclusivos. Sólo en los últimos 200 años se ha comenzado a contemplar con interés, ya no sólo dentro del círculo cerrado de los propios creadores y un puñado de coleccionistas, el trabajo personal y diario de los artistas, considerándolo como una obra más a preservar.

Porque, ¿en qué puede llegar a afectar a un dibujo el hecho de que éste pertenezca a un cuaderno o no? ¿Hasta qué punto se puede considerar el soporte configurador de la obra? ¿No estaríamos, en este caso, influenciados por lo que el libro, como objeto, supone para el mundo occidental?

⁴ SMITH, Stan. “Dibujar y abocetar”. Editorial Hermann Blume. Madrid, 1983. Págs. 8-11.

En ocasiones, de los cientos de dibujos desperdigados, sólo se puede llegar a ideas preconcebidas sobre su pertenencia a un cuaderno, bien por el estilo, la técnica, el formato o la calidad del papel. Los aspectos estilísticos personales, la factura de la mano, muchas veces son difíciles de discernir, más cuando contemplamos los apuntes o bocetos más antiguos, ya que se hallaban muy influenciados por los condicionamientos sociales, en un momento en el que, lo que hoy consideramos artes plásticas, se miraban como una rama más de la artesanía. Si la autoría, e incluso la fecha exacta de la creación, son generalmente difíciles de fijar en este tipo de obras, la tarea se complica exponencialmente a medida que nos alejamos en el tiempo.

Así, normalmente sin firma ni estilo reconocible, se suelen presentar como piezas difícilmente contextualizables. Pero son precisamente estas características las que aportan sutilezas a obras y acciones que, contemplando únicamente la obra final y oficial, quedarían ensombrecidas. Sólo en ciertos casos éstos dibujos se han destacado, haciendo posible realizar un recorrido paralelo a la historia pública. Tratar de conformar estos pequeños retazos para dar forma a un corpus histórico contextualizado es parte de lo que se hace en esta tesis.

Partiendo desde la absoluta falta de dibujos preparatorios de las culturas antiguas, pasando por los trazos de línea única y estudiando los numerosísimos estudios y "arrepentimientos" propios del neoclasicismo, es cómo este estudio histórico va conformándose. Llegando hasta un análisis más profundo de las características formales, estéticas y conceptuales de los procesos seguidos por algunos de los artistas más representativos de los dos últimos siglos. Lo que siempre se había ocultado, el proceso creativo, es sacado a la luz, presentado, analizado, consumido e incluso vendido. La intimidad de la propia obra se ha desvelado y actualmente la supera en atractivo.

Después de analizar cómo el trabajo precedente a la creación se ha comportado en diferentes momentos históricos, la investigación se centra en los soportes en los que estos se han realizado. Partiendo de la idea de que tradicionalmente no se ha tratado de trabajos a los que se les fuera a suponer una cierta importancia, lo habitual es que fueran realizados en materiales pobres, incluso reutilizables. Indudablemente, desde su descubrimiento y difusión, ha sido el papel el material más utilizado. Pero el papel se presenta en diferentes formas, lo que creo que puede llegar a marcar en cierta medida el significado de estas obras.

En la actualidad los libros de artista, entre los que se incluyen los cuadernos, son uno de los objetos de arte más preciados. Pero incluso éste, el cuaderno, puede ser designado de diferentes maneras. Sería en aquellas formas en las que apuntes o

bocetos han proliferado en las que nos centraremos, no sólo histórica, sino también conceptualmente. Nos referimos a los cuadernos de notas, los cuadernos de viaje y los diarios. La aparición de apuntes y bocetos en estos formatos se carga de diferente significado, no sólo por parte del autor, sino también por la manera en que luego son contemplados.

A continuación se realiza un acercamiento a los elementos propios del proceso creativo desde diferentes puntos de vista. Se hace tratando de plantear un estudio cronológico: observando cómo los diferentes aspectos que se tratan han ido variando, principalmente en los dos últimos siglos. A modo de pequeños ensayos, se realiza una reflexión sobre aspectos de diferente índole: aspectos artísticos, comerciales, pedagógicos y personales, tanto desde la visión del artista como desde la del público.

Es principalmente en la recepción que de estos elementos se ha ido haciendo en lo que finalmente se ha centrado mi estudio. Es esta parte de la investigación la que considero más interesante. Aunque quizá sería más adecuado llamarlo una labor de reflexión que de investigación. Las diferentes teorías que aparecieron a lo largo de la historia me dan pie a generar un razonamiento sobre estos elementos como objetos propios. Es precisamente cuando los convertimos en objetos cuando podemos observar esas características por separado: se pueden evaluar como objetos artísticos, como objetos personales, como fetiches e incluso como moneda.

Todo esto es lo que nos permitirá, finalmente, llegar a la conclusión de que, a día de hoy, estos trabajos son observados como la obra de arte total.

Me gustaría comenzar haciendo una serie de agradecimientos. Son escuetos, no podría hacerlo de otra manera. Lo contrario implicaría no llegar nunca al final, ya que es tanto lo que tengo que agradecer.

Si tuviera que nombrar a todas las personas que me han ayudado, apoyado y acompañado durante todo este tiempo implicaría dejarme fuera a muchas de ellas. Incluso algunas de las que ni siquiera sé su nombre. Familia, amigos, profesores, compañeros de clase... pero también personas con las que he tenido un trato mucho más puntual; personas con las que me he ido cruzando y que, a partir de un comentario suyo, me sugerían una nueva manera de plantear una idea. A todos ellos les estoy profundamente agradecida. Pero sí hay algunas menciones especiales que me gustaría hacer.

Para empezar, las instituciones que ofertan becas de estudios. Sin las becas de las que he podido disfrutar no habría podido realizar este trabajo. El tiempo que le he podido dedicar, no sólo a la investigación, si no sobre todo a pensar, es lo que ha posibilitado este trabajo.

Por otra parte, a todos los profesionales que, aunque quizá de manera tangencial, me han brindado una excelente ayuda: el personal de bibliotecas y los trabajadores administrativos. Muchas veces nos olvidamos de ellos, pero, sin ellos, tampoco podríamos hacer nuestro trabajo. Es gracias a su dedicación y a su esfuerzo, frecuentemente relegado a un segundo plano, lo que en gran parte hace que todas estas investigaciones acaben siendo posibles.

No podría dejar de mencionar a las personas que me acogieron en Tucumán, especialmente al magnífico cuerpo de docentes que me asistieron durante todo el tiempo que allí estuve. Y me gustaría hacer una mención especial a cinco de estos profesores, que se prestaron a concederme una serie de entrevistas que hicieron que este trabajo sea más interesante: Carlos Alcalde, Guillermo Rodríguez, Alejandro Gómez-Tolosa, Geli Fernández y Roberto Koch.

Menciono a estos cinco maestros y artistas, pero fueron muchos más. Todos los profesores con los que tuve el placer de cruzarme me brindaron su ayuda. Así como todos los compañeros de clase, en los que en todo momento encontré el apoyo necesario.

Y, por supuesto, a mi director: Antonio Fernández García. Es indudable que sin él este trabajo jamás hubiera sido posible. Sus correcciones, revisiones e indicaciones han sido fundamentales en la construcción de esta tesis, incluso en aquellas ocasiones en las que las he desoído y desobedecido abiertamente.

Gracias de corazón.

Hace más de diez años que comencé en esta andadura de "hacer una tesis". Si hubiera sabido todo lo que iba a implicar, es posible que jamás la hubiera empezado. Aunque ahora, mirándolo en retrospectiva, quizá no haya sido tan malo.

En un principio fue la propia inconsciencia la que me movió a adentrarme en todo este proceso. Quería seguir siendo estudiante y la forma más sencilla de conseguirlo era matricular la tesis. Las razones eran varias: desde tener la opción de solicitar becas de estudios hasta poder entrar gratuitamente en los museos.

El trabajo de investigación que realicé para conseguir el título de Diploma en Estudios Avanzados versó sobre los libros ilustrados y los libros de artista. En ese momento era un formato sobre el que estaba trabajando y me llamaba poderosamente la atención. Pero el propio tribunal que evaluó mi trabajo ya me hizo una apreciación que, realmente, considero muy acertada: era un tema ampliamente investigado, y era bastante probable que una investigación más profunda sobre esta materia no llegará a aportar nuevas conclusiones. Esto me llevó a replantearme cuál debería ser el objeto de mi estudio

Uno de los capítulos de ese trabajo se centraba en los cuadernos de notas y es de ahí de dónde surgió la primera semilla que terminó por convertirse en este actual trabajo. Ya que era, en un principio, sobre lo que esta investigación iba a tratar. Fue a lo largo de la búsqueda de documentación cuando fui decidiendo (o sencillamente me fui percatando) de que lo que realmente me interesaba de estos cuadernos, más que su característica objetual, era lo que encerraban: los gérmenes de la creación.

Aprovechando esas ventajas que me proporcionaba mi condición de estudiante, y con la tesis ya matriculada, solicité una beca en el Vicerrectorado de la UCM, un poco a ciegas, sólo pensando en las posibilidades que me abriría el hecho de vivir en otro país y, de una manera bastante azarosa, llegué hasta Tucumán: la provincia más pequeña de la Argentina, y centro histórico, cultural y estudiantil del Noroeste Argentino.

Este primer encuentro, una corta experiencia que administrativamente se prolongaba por seis meses (y que pude alargar hasta ocho) fue lo que realmente me permitió comenzar mi trabajo de investigación. En la Universidad Nacional de Tucumán, dónde me encontré con una de las más cálidas acogidas, no sólo tenía tiempo para dedicarlo a buscar documentación y

escribir: también se me ofreció la posibilidad de asistir como alumna a varios talleres y materias que enriquecieron, aún más si cabe, mi experiencia. Pero no es esto lo más importante: me permitió conocer a otras personas, otra cultura, otra manera de vivir, otra manera de abordar mi propio proceso de investigación e incluso otra forma de enfrentarme a mi propio proceso de creación.

Hago hincapié en esto: durante esos meses seguí creando, pero ahora tratando de ser consciente de los procesos que seguía en mis creaciones. Y también fijándome cada vez con más interés en los procesos seguidos por los compañeros que me acompañaban en los talleres. No sólo observándoles, sino entablando conversaciones con ellos, que me ayudaban a comprender distintos procesos.

Terminado este período, ya de vuelta en Madrid, centré todos mis esfuerzos en conseguir otra beca y un trabajo que durante esos meses me permitiera seguir con mi vida. El estudio, la investigación, quedó totalmente relegado a un segundo plano. Y creo que fue en este momento cuando realmente me percaté de la dificultad (si no imposibilidad) que supone el realizar una investigación si no se dispone de tiempo para pensar.

Afortunadamente, gracias a una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores, dentro de los programas de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, menos de un año después pude retomar mi actividad investigadora en tierras tucumanas. Volví a tener tiempo para pensar.

De nuevo se me brindó, por parte de la Universidad, la posibilidad de asistir a talleres, cursos y clases. La gran mayoría, dentro de la Facultad de Artes, pero también en las ramas de Filosofía y Literatura. En muchas de estas clases entré sin saber muy bien los contenidos que a lo largo del curso se iban a tratar pero, no sé si de manera casual, debido a mi predisposición o porque las cosas son así, siempre encontraba la forma de relacionar cualquier conocimiento con el tema que estaba abordando en esta tesis.

Todo esto fue contribuyendo a la construcción de este estudio de una manera que ni siquiera había sospechado. Esta misma construcción, que la mayoría de las veces incluso yo percibía como realmente caótica, me fue dando pistas de cómo iba realizando ese proceso y que, de alguna manera, creo que se adivina en el resultado final.

Ya he dicho que han sido más de diez años los que he dedicado a concluir este trabajo, pero lo cierto es que fue en los tres años que pasé en Argentina cuándo y dónde esta tesis tomó cuerpo. No es una casualidad que este trabajo esté lleno de referencias a Argentina y Latino América, su arte, sus artistas y -seguramente- su modo de vida. Es este un estudio de contextualización, y el contexto en el que se hizo fue uno muy concreto, que impregno todo el trabajo, dándole unas características particulares que, de otra manera, no creo que hubieran podido surgir.

El resto del tiempo (realmente bastante poco, ya que en todo momento lo tuve que compatibilizar con algún trabajo) lo dediqué a estructurar, reestructurar, organizar, distribuir, quitar... tratando que el estudio se adecuara a lo que se espera encontrar dentro una tesis doctoral.

La metodología que he seguido puede entenderse como un proceso más azaroso que pautado, o más bien como una pauta en la que el azar siempre ha sido bienvenido. Los objetivos, desde un principio destinados a tratar de entender actitudes y procesos tanto propios como ajenos, fueron gradualmente permeándose por la visión que me aportaban mis vivencias y mi entorno. No cambiaron, en todo momento traté de entender esas actitudes. Pero fui percatándome de la dificultad que esto implicaba.

Los objetivos nunca terminaban por llegar a conclusiones absolutas y es la subjetividad una de las características que prima lo largo de este estudio. Pueden considerarse tan subjetivas y personales como lo es el proceso creativo. Pero esas subjetividades, aunque no puedan considerarse a efectos prácticos como conclusiones de carácter científico, si nos dan una idea de cómo estos procesos se generan, se desarrollan y se contemplan. Son estos los objetivos que se marcan a lo largo de este trabajo y que se intentan dilucidar en las conclusiones finales.

INTRODUCCIÓN:

ELEMENTOS DEL PROCESO DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

CONSIDERACIONES PREVIAS

Cualquier creación implica un proceso. Crear implica producir desde una aparente nada. Porque esa aparente nada no es tal nada. Es algo, siempre es hay algo; y, generalmente, mucho. Crear implica una labor de rememoración, evocación, recopilación, organización, estructuración, regularización, selección... Que todas estas acciones sean conscientes, o incluso voluntarias, resulta difícil, sino imposible, de delimitar. Ahora, como apuntan algunos estudiosos, no podemos hablar de creatividad si no hay, al menos, una intención de desarrollar una idea, una acción, una obra o un comportamiento creativo.⁵ Así que partamos de la idea de que, aunque comencemos con actos involuntarios o inconscientes, será la intencionalidad con la que en algún momento los contemplemos o retomemos lo que los puede llegar a configurar como actos creativos.

Comenzaremos tratando de delimitar los objetos de estudio que se analizarán en esta tesis, así como el contexto en los que estos se encuentran. Quizá lo más complejo sería acotar a qué nos referimos cuando hablamos de un proceso creativo o qué es el acto de creación. Para tratar de concretarlo en un principio, me apoyaré en las palabras del filósofo Guilles Deleuze, pronunciadas, precisamente, en su conferencia "¿Qué es el acto de creación?" en 1987.

*"[...] casi todo el mundo sabe bien que tener una idea es un acontecimiento raro, que ocurre de una manera extraña, que tener una idea es una especie de fiesta. Pero no es corriente. Y por otro lado, tener una idea, no es algo general. Uno no tiene una idea "en general". Una idea está "ya vista de antemano", está ya en tal autor, en tal dominio determinado. Quiero decir que una idea, ya sea una idea en pintura, ya sea una idea en novela, ya una idea en filosofía, como una idea en ciencia, evidentemente no es lo mismo."*⁶

⁵ WEISBERG, Robert W. Cognition: "From Memory to Creativity." John Wiley & Sons, Hoboken, 2013.

⁶ Texto completo en <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>

Si bien los actos creativos parecen seguir, incluso a nivel neurológico, unas ciertas pautas, cada campo cuenta con sus propias herramientas para desarrollar esa idea. Ese dominio del que habla Deleuze, quedaría acotado en este estudio a las artes plásticas y visuales. Y dentro de éstas, a aquellos procesos en los que el grafismo, los trazos más propios del dibujo, se presentan como la herramienta primordial de uso.

El término grafismo es lo suficientemente amplio como para ser prácticamente inabarcable; es un trazo, cualquiera. Pero es en la particularidad de ese trazo, en ese gesto y en ese movimiento, y en el significado que se le pueda llegar a dar dentro de un proceso, en lo que aquí nos centraremos. En los elementos que se crean, en cómo y por qué se crean, y en cómo esto afecta a la obra o, sencillamente, si llega a afectarle.

La investigación que planteo en mi tesis es un trabajo de contextualización, una reflexión sobre las transformaciones que han presentado y presentan los elementos gráficos que se generan dentro de un proceso creativo. Estas transformaciones se han dado a lo largo del tiempo, pero también aparecen ciertas características específicas en diferentes culturas. Es siguiendo esta comparativa como he realizado este trabajo. Por esta razón no existe ningún tipo de acotación en referencia a culturas, regiones o espacios temporales en el título de la tesis.

Aún así, es en obras occidentales en las que finalmente se centra este estudio. La razón principal es la cantidad de información encontrada sobre este proceso en el arte occidental, sobre todo a partir del Renacimiento. Igualmente, resulta remarcable la poca documentación que sobre este proceso existe en otras culturas. Sobre el proceso creativo en culturas orientales, la información que he conseguido recopilar es muy escasa, y centrada únicamente en las áreas de Japón y China. En cuanto a otras culturas (precolombinas, africanas, de oriente medio...) he sido incapaz de encontrar elementos que me permitieran llegar a alguna conclusión válida, a no ser que fuera después de contactos con la cultura europea. Aún así, y aunque sea de una manera casi anecdótica, trato de que estas diferentes culturas estén presentes en este estudio.

La principal motivación que me llevó a comenzar este trabajo fue la curiosidad que me despertaba el hecho de ver -cada vez con más frecuencia- apuntes, bocetos, estudios e incluso herramientas en las exposiciones que visitaba. Algo que aparecía cada vez con más frecuencia en el transcurso de mi vida cotidiana. Y he podido comprobar que este tema no era ajeno a otras personas.

*"Curiosamente no se encuentran estudios sobre lo que significó conceptual y metodológicamente el inicio del trabajo del boceto en los procesos creativos del artista y que, su transposición en el ámbito científico nos mostrará las confluencias y desencuentros entre los dos ámbitos del saber. De hecho, aunque ahora lo veamos como algo habitual, son relativamente recientes las exposiciones en las que se incluyen los bocetos, bosquejos y trabajos previos del artista hasta la consecución de la obra final. Y más aún, que se dediquen exposiciones en exclusiva a la muestra de este material."*⁷

Siendo esta investigación desde su origen muy amplia y de carácter tan generalista, muchas cuestiones quedan abiertas a la reflexión, a la revisión, a la opinión y a la crítica. Espero que las personas que lean este estudio lo hagan con este espíritu.

Tras esta justificación general paso a comentar de manera más pormenorizada ciertas cuestiones que creo pueden ayudar a comprender mejor el cómo y porqué de esta tesis.

⁷ CAEROLS MATEOS, Raquel. *"La transformación de la mirada y la creatividad a partir de las innovaciones técnicas y tecnológicas: vanguardias históricas y contemporaneidad"*. [Tesis Doctoral. UCM]. Pág. 73. Texto completo en <http://eprints.ucm.es/11421/1/T32412.pdf>



Vittore Carpaccio. (hacia 1460 - 1526). Estudio de dos figuras.

Ya se ha mencionado el carácter vivencial que se ha querido para esta tesis, y así ha sido su enfoque, mezclando inevitablemente la construcción de una vida personal dedicada a la creación y al estudio con la obtención del soporte diario para ello, alargando la definición final y su conclusión.

Comenzada bajo el título de "Apuntes y manuscritos en la creación artística. Importancia histórica y estética de diarios y cuadernos de notas" y modificado por el de "El grafismo contemporáneo en la creación artística. Aspectos históricos y estéticos" ha tenido, al menos, dos momentos bien diferenciados que, de algún modo han condicionado su forma final y, de manera más determinante, el que señala la adopción de un nuevo título.

La primera parte fue la que marcó el arranque y la delimitación de campos, junto con una estancia en la Universidad de Tucumán (Argentina). Hasta ese momento, mi experiencia en el Programa de Doctorado de la UCM se concretaba en la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), pero los estudios, viajes, relaciones, creaciones e investigaciones realizadas allá, sobre todo a partir de mi segunda estancia, me fueron convenciendo de la conveniencia de dar un giro a mi trabajo investigador realizado para la tesis hasta ese momento.

Siendo importantes, no eran los cuadernos de notas, ni los apuntes, ni otras manifestaciones similares lo más relevante de mi investigación sino -intuía- algo que se me aparecía como un proceso propio dentro de otro proceso (el creativo), y que no podía tener otro nombre que el de "grafismo". Esos grafismos, a veces prácticamente indefinibles con un término más concreto.

Sobre todo desde los años 60 del pasado siglo, el término grafismo, o gráfico, se ha ido incorporando paulatinamente a nuestro lenguaje. Es cada vez más frecuente su uso, de una forma que puede incluso parecer indiscriminada. Creo que es precisamente la falta de precisión del término, el que pueda llegara a englobar tantas y tan diversas entidades, lo que hace posible esta utilización tan abundante. El Museo de Arte Moderno de Irlanda (Irish Museum of Modern Art. IMMA) ofrece un pequeño ensayo bajo el título What is drawing?, ¿Qué es dibujar?, en el que recoge la siguiente definición:

"GRAPHIC: A visual representation on a two-dimensional surface such as a drawing, photograph, diagram, pattern or design."⁸

Esta definición es totalmente abierta, y es en ensayos y textos críticos en los que se ha intentado explicarlo con mayor exactitud. Aunque no vaya en esta tesis a centrarme en definir 'grafismo', espero que una acotación pueda servir de base. Ya no sólo aplicado al mundo de las artes visuales, sino también dentro de ámbitos más cotidianos, el grafismo sería todo aquello que permanece visible tras realizar algún tipo de acción, y que permite recrearla. A partir de los estudios de antropólogos, sobre el origen de las primeras huellas conscientes y representativas de algo dejadas por los primeros humanos, las teorías sobre el grafismo se han multiplicado.

"Every graph, for Leroi-Gourhan, is the trace of a dextrous movement of the hand and as such embodies the rhythmicity characteristic of all movements of this kind."⁹

Pero prefiero acercarme primero a este término desde un punto de vista más cotidiano, para luego llegar al punto desde el que trato de observarlo a través de mi estudio. Según la RAE, para el término grafismo nos encontraríamos con tres diferentes acepciones:

(De *grafo-* e *-ismo*).

1. m. Cada una de las particularidades de la letra de una persona, o el conjunto de todas ellas.
2. m. Expresividad gráfica en lo que se dice o en cómo se dice.
3. m. Diseño gráfico de libros, folletos, carteles, etc.

⁸ "Gráfico: representación visual sobre una superficie bidimensional, como puede ser en el dibujo, la fotografía, los diagramas, patrones o diseños."
En <http://www.imma.ie/en/downloads/whatisdrawing2013.pdf>

⁹ "Para Leroi-Gourhan, todo grafismo es el trazo de un movimiento de la mano hecho con destreza y como tal personifica las características rítmicas de cualquier movimiento de ese mismo tipo." INGOLD, Tim. "Lines. A brief history". Routledge, USA. 2007.

Para esta tesis la última acepción resulta inadecuada, y la dejaremos de lado. De las otras dos, sería la segunda la que más se acercaría a aquello que vamos a tratar, pero de la primera me quedaría con la palabra 'particularidad'. En esta caso, casi plantearía que nos acercáramos al término 'grafismo' a partir de la siguiente acepción: particularidades de la expresividad gráfica en lo que se dice o en cómo se dice.

Siempre que entendamos que, en este contexto, 'decir' no se limita únicamente a la palabra, sino a todo aquello que se expresa. Y esto puede ser consciente o inconscientemente y, además, no tiene por qué implicar destreza.

En la actualidad, el grafismo ya no haría referencia únicamente a la huella grabada o el trazo dejado por un útil. Ya hemos visto que la fotografía está aceptada como grafismo. Pero no sólo esto. Las nuevas tecnologías nos permitirían englobar dentro del término grafismo toda una serie de realidades: la fotografía, el dibujo, cualquier imagen ya no precisa del soporte tradicional e inmutable: la pantalla de un ordenador, la superficie sobre la que se llegue a proyectar, incluso los bits que nos permitirían reconstruir esa imagen, podrían llegar a considerarse grafismos.

Las posibilidades que se abren ante todos estos nuevos medios de expresión se nos ofrecen como casi infinitas. Poder cambiar el tamaño, la textura, la orientación, los colores, incluso distorsionar las imágenes, hace posible que cada grafismo se cargue de potencias que, hasta hace unos años, solo eran posibles gracias a nuestra imaginación, haciendo que el llevar a cabo una sola de esas contingencias resultara laborioso, costoso y casi impracticable. Es incuestionable el cambio que esta nueva realidad puede llegar a generar en el proceso creativo. No sólo en el proceso: las propias categorías artísticas se han multiplicado.

Por otra parte, me gustaría incidir en el hecho de que el grafismo, aunque ya he mencionado anteriormente que no lo consideraré sólo como tal por el hecho de ser consciente y/o voluntario, en este caso no tendría, ni siquiera, que tener su origen en un acto humano. Y esto, desde luego no puede plantearse como algo novedoso. Nubes, manchas, sombras... han sido fuente de inspiración de formas distintas a ellas mismas. No para copiarlas o recrearlas, sino como desencadenantes visuales de diferentes composiciones. En este estudio, el grafismo comprenderá también estas formas.

Hablando de obra y, ahora sí acotando el campo, será el grafismo dentro de un proceso creativo de carácter artístico en el que nos centremos. Encontramos que aquí surge otro inconveniente: ¿qué podríamos considerar artístico? Empezando por la

necesidad innata del hombre de representar su realidad, hasta llegar a la creación de obras complejas, pasando por las diferentes etapas de la enseñanza de tipo plástico y visual, es dónde podemos observar cómo los límites quedan totalmente desdibujados. Todos ellos se pueden contemplar como procesos creativos. Y comunicativos. Porque en el caso del proceso creativo, en una primera instancia, los elementos que se desarrollan a lo largo de él no pretenderían tener un carácter artístico, sino más bien comunicativo. Y, hablando en términos muy amplios, esta comunicación estaría únicamente destinada al propio productor. Se trata de perfeccionar, fijar una idea, desarrollarla plástica, visual o conceptualmente.. De alguna manera, ya se sabe a dónde se quiere llegar, se presupone qué se quiere, y se sigue un proceso que nos permita llegar a plasmar esa idea tal y como la hemos previusualizado.

Entendamos que la base primordial de todo proceso creativo nace a la hora de tratar de organizar una idea, por simple que ésta pueda ser. Es aquí donde observamos que el realizar un diagrama para ordenar nuestros pensamientos surge de forma espontánea en las personas. Ya desde edades tempranas los niños, cuando se ven incapaces de explicar algo con la palabra, tratan de dibujarlo. Quizá lo más curioso es que este tipo de esquemas no son considerados dibujos por los propios niños, sino *“algo para explicar lo que es”*¹⁰.

El grafismo se presenta aquí como una primera forma de representación, de expresión y de comunicación. Pero en este caso no le otorgan ningún tipo de calidad gráfica. Para ellos el dibujo no es una finalidad, sino un medio para expresarse.

*“La concepción de un dibujo que no represente nada es inconcebible para un niño, tanto es así que cuando no encuentra una interpretación precisa para el dibujo que ha hecho se limita a decir que es <una cosa>”*¹¹.

El primer acercamiento que tenemos hacia el mundo y hacia la realidad que nos presenta es visual, y el trazado de imágenes simbólicas se configura así como una expresión de carácter innato con el que tratar de aprehenderlo. No son nuevas las teorías que apoyan que el hombre, antes de saber hablar, probablemente ya realizaba imágenes con una intención estética y de carácter eventualmente comunicativo¹². El que los hombres primitivos no estuvieran dotados de la capacidad oral no les

¹⁰ LUQUET, G.H. “El dibujo infantil”. Editorial Médica y Técnica, S.A. Barcelona, 1978. Pág. 4.

¹¹ Ibid. Pág. 93.

¹² ERNST, Kris. El arte del insano. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1964.

privaría de poseer un código gráfico en lo que a efectos comunicativos se refiere. Del mismo modo que un niño dibuja de forma espontánea, incluso antes de saber hablar, el hombre primitivo podría haber manejado el grafismo de forma natural.

No se debería considerar que este tipo de diagramas, ya que quizá no podrían definirse como dibujos, dejan de ser necesarios en el momento que se maneja un lenguaje complejo basado en la palabra. Ni tampoco que quedan exclusivamente supeditados al ámbito de la creación plástica. Un ejemplo podemos encontrarlo en las declaraciones hechas por Umberto Eco a lo largo de una entrevista en la que apunta ciertas pautas del proceso que siguió para darle forma a su novela "El nombre de la rosa".

"- *—¿Qué es lo que no sabemos todavía de El nombre de la rosa?*

- *—Todos piensan que la novela fue escrita en computadora, o que usé máquina de escribir. En realidad, la primera versión fue hecha con lapicera [bolígrafo]. Pero recuerdo que pasé un año entero sin escribir una sola línea. Leía, hacía dibujos, diagramas, en suma, inventaba un mundo. Dibujé cientos de laberintos y plantas de abadías, basándome en otros dibujos, y en lugares que visitaba.*

—¿Por qué esa exigencia visual?

- *—Era una manera de tomarle confianza al ambiente que estaba imaginando. Por ejemplo, necesitaba saber cuánto tardaban dos personajes en ir de un lugar a otro. Y eso definía también la duración de los diálogos que, por otra parte, no estaba tan seguro de poder lograr.*

- *—Entiendo los lugares, pero ¿por qué dibujar también a los monjes de la abadía?*

- *—Necesitaba reconocer a mis personajes, mientras los hacía hablar o actuar, de lo contrario no habría sabido qué hacerles decir.*"¹³

¹³ Y así le puse nombre a la rosa". Entrevista a Umberto Eco, recogida en la Revista Ñ. Sábado, 26 de Agosto de 2006.

<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/08/26/u-01259241.htm>

De acuerdo con las palabras de Eco, estos dibujos le permiten recrear una realidad, pero también le permiten crearla. Y una vez creada, le ayudan a comprenderla.



Dibujos realizados por Umberto Eco para los personales de los monjes de "El nombre de la rosa". Publicada en 1980.

Consideremos que cada uno de estos grafismos tiene una intencionalidad; se carga de valor creativo en el mismo momento que pretende crear o recrear una realidad. Pero no por ello habría que suponer que su valor pueda contemplarse como artístico. Esta valoración habría que hacerla en función de la significación, inmediata o subsiguiente, que se le dé a estos grafismos: el que lleguen a ser considerados como elementos de un proceso con una finalidad artística concreta.

La significación aquí estaría definida por ese dominio del que habla Deleuze; cuando la idea se posiciona dentro del campo de la creación artística plástica y visual. Serán estos grafismos los que se estudiarán en esta tesis. Pero el hecho de movernos en el terreno de proyectos destinados a lo visual no limitará el que estos grafismo sean de carácter estrictamente visual. El grafismo como palabra, con su doble naturaleza de imagen y concepto, está presente en este estudio.

Además, una vez que se domina la palabra, ¿realmente se pueden separar imagen y concepto? ¿Se piensa con palabras y se busca la imagen que dé forma a esas palabras, o se piensa la imagen y luego se pone en palabras? ¿O se trata de un proceso que no se puede separar? ¿Imagen y palabra son inmediatos en este sentido? Si bien aquí nos centraremos en las imágenes, es indudable que el mundo de la palabra está presente en todo momento, lo cual se hace más patente en las corrientes de arte conceptual.

Como ya se expresó, el desencadenante del interés por aventurarme en este trabajo de investigación, intentando también que éste y mi propia curiosidad como persona involucrada en la creación artística -visitante habitual de galerías de arte, museos y eventos relacionados, además de creadora activa con trayectoria expositiva regular, charlas, coloquios y conferencias- se armonizaran, fue el "descubrimiento" creciente en numerosas exposiciones de la presencia de una buena cantidad de material gráfico que no constituían el objeto principal de la exposición (obra acabada en el sentido más común para un visitante de museos y galerías de arte) sino que, al parecer, formaban parte del proceso temporal del desarrollo de la misma.

Y hablo de esto así porque mi interés se despertó, precisamente, "como visitante", como persona común aficionada o interesada en las manifestaciones artísticas; luego es por ello que mis principales fuentes las haya elegido entre lo que se encuentra ya asimilado, publicado y divulgado; adoptando un papel de "perceptor", algo parecido a un "yo como público".

Dibujos, cuadernos, fotografías, objetos y documentos de diversa índole iban dividiendo el interés del visitante, destacando como objeto de su atención lo esbozado, sugerido, espontáneo, posiblemente por el valor de la impronta dejada por el proceso de creación o, más probablemente, por la creciente importancia y reconocimiento del dibujo -y sus manifestaciones- como verdadero y más importante elemento articulador de la creación artística, despegándose a la vez de esa única función para afirmarse como una vía propia singular y determinante dentro de ella.

Será analizar estos hechos, no sólo en sus manifestaciones, sino también en la actitud y la circunstancia que las hace posibles y singulares lo que me propondré hacer a lo largo de este estudio. Primordialmente según el tipo de proceso y, desde luego, según el campo o área de conocimiento, que en nuestra delimitación final mantiene como campo de referencia la creación artística.

No fue irrelevante el hecho de que a la hora de plantear al órgano responsable del Programa de Doctorado del Departamento de Dibujo I de la UCM la modificación del título que habíamos decidido (El grafismo en la creación artística. Aspectos históricos y estéticos), me encontrase en la necesidad de acotar el período de tiempo que abarcaría mi estudio. Así, lo que nos pareció una imposición para dar el visto bueno a la modificación que habíamos acordado como conveniente el director de mi

tesis y yo, dio lugar al título con el que esta tesis se ha tramitado, expone y defiende. Esa necesidad pudo ser solventada con la inclusión del término 'contemporáneo', en referencia al grafismo.

Entenderemos, *grosso modo*, por contemporaneidad la relación que existiría entre varios elementos que comparten un contexto temporal. Al hacer referencia a ella en el título de esta tesis es bajo esta perspectiva. Cómo los grafismos que se generan en un cierto momento están relacionados con las obras que se crean en ese momento y cómo éstas se crean. Pero en algunos capítulos veremos como la acontemporaneidad también aparece como una rasgo particular de algunos de estos grafismos, y lo que ello implica.

Retomando aquí lo dicho en los párrafos anteriores sobre el grafismo, veremos cómo los diferentes tipos de obras, así como las nuevas y diversas categorías artísticas, están profundamente ligadas al uso que se hace de las diferentes tecnologías y las posibilidades gráficas que éstas aportan en cada época. Por otra parte, el tema de la contemporaneidad se analizará, sobre todo, desde el punto de vista de cómo estas variaciones en el proceso creativo conllevaban profundos cambios en la recepción que el público potencial de cada época hacía de estos grafismos.

Por otra parte, el adjetivo 'contemporáneo' de mi tesis, remite a lo actual, y también, y especialmente, al período histórico que se inicia con la Revolución Francesa y a la influencia de la irradiación del conocimiento que supuso la edición de la Enciclopedia de Denis Diderot y Jean le Rond d'Álembert (con la inevitable deuda que tenía su iniciativa con la Ciclopaeydia de Ephraim Chambers (Inglaterra. 1728).

Como apunte final, haré una breve mención a las imágenes que acompañan a este texto. En la mayoría de las ocasiones están referidas de forma directa a él. Aunque esporádicamente las imágenes no tienen ninguna relación con el texto. En estos casos, es precisamente esa acontemporaneidad de la que ya hablaba, e incluso una cierta impersonalidad, lo que me gustaría destacar con esas imágenes. Resulta sorprendente el autor o la fecha aproximada en la que alguna de esas imágenes fueron realizadas. Esta sorpresa debería acompañar a la lectura, acompañando ciertos replanteamientos que expongo en algunos momentos de la tesis.

La información que aportó sobre estas imágenes es bastante exigua: autor, si se conoce, y nombre con el que se designa a esa imagen. En algunos casos, incluso una fecha, aunque estas piezas no siempre están datadas. Cuando la obra no está datada, incorporo fechas aproximadas (siglo o años de nacimiento y muerte de ese autor). No se trata de una arbitrariedad; en la mayoría de ocasiones, esta información no está recogida, sobre todo en las publicaciones menos actuales. Las referencias a las ilustraciones se recogen a pie de página, con una fuente de color más claro y, al final de la tesis, en un índice propio.



Andrea del Sarto. (1486 - 1530). Estudio para una cabeza del Niño Jesús.

El corpus utilizado se ha conformado principalmente a partir bibliografía y documentación en la que el proceso creativo estaba presente de diversas maneras. Para comenzar, han sido estudios y tratados sobre el dibujo en general, aquellos en los que he encontrado la documentación que me ha permitido crear un marco teórico adecuado para desarrollar el resto de la investigación. Por otra parte, publicaciones sobre la creatividad, tanto desde acercamientos artísticos como psicológicos, me han resultado extremadamente útiles a la hora de establecer este marco.

Para poder realizar un estudio comparativo, me centré en estudios de varios artistas de diferentes épocas y lugares, buscando aquellos en los que el dibujo y el proceso creativo era uno de los temas a tratar, muchas de las veces editados como catálogos a raíz de alguna exposición.

También las numerosas exposiciones que últimamente se han venido realizando en las que los elementos propios del proceso creativo (apuntes, bocetos, estudios...) y las publicaciones a las que han dado lugar me han proporcionado una fuente indispensable para realizar este trabajo.

De manera puntual, principalmente para la redacción de ciertos capítulos, he utilizado diccionarios y obras de carácter más generalista sobre la historia del arte, con la intención de acercar esta investigación a los aspectos más cotidianos, y que considero indispensables para realizar un estudio de contextualización coherente.

Por otra parte, como ya apunté en el preámbulo, esta metodología -que podría considerarse del tipo más tradicional- se veía constantemente atravesada por aquello que mis propias vivencias como creadora, estudiante de Bellas Artes y compañera de taller de otros creadores me iban proporcionando.

Asimismo, y aunque en principio creí que sería de manera más tangencial, los estudios que iba realizando en otros ámbitos del conocimiento me proporcionaron en todo momento, no sólo una gran cantidad de información, sino una fuente indispensable de material que me ha permitido hacer de esta tesis un trabajo más amplio y diversificado.

Por otra parte, las cualidades formales de las obras finales, el tipo de producto final que se persigue (pintura, escultura, artesanías, diseño...) o las técnicas utilizadas, en un principio no se tendrán en cuenta, en términos generales, a la hora de delimitar el corpus que se manejará en este estudio. Sobre todo en el momento en el que nos centremos en el arte más actual, desde el que frecuentemente se ha hecho una apropiación de las técnicas tradicionalmente propias de las llamadas artesanías.

Aquí de nuevo nos encontramos con la intencionalidad que cada autor le quiera dar a su obra. Pero la resignificación que se hace de la obra cuando ésta se contempla en diversos momentos o lugares, ¿afecta también a estos elementos? Si consideramos a estos grafismos como parte de la obra, aunque en su momento no fuera así, es más que probable.

Siguiendo un poco con la misma idea de la intencionalidad con la que se hacen estos grafismos, sería necesario hacer una distinción entre, al menos, dos diferentes tipos. Están aquellos en los que se aprecia claramente el sentido proyectivo de la obra, aquellos que conducen de forma incuestionable y consciente a una obra concreta. Los que, anteriormente, hemos situado en el plano de lo comunicativo. Por otra parte, nos encontramos con búsquedas de carácter más inconsciente, en los que el proceso creativo no está definido por una idea u obra ya presente en la imaginación. Uno será de carácter más creativo, otro perseguirá una forma más definida, pero en ambos casos, grafismo y proceso quedan unidos en la consecución de una obra final.

Precisamente la existencia de esa obra, el que haya una consecución evidente de este proceso, ¿se tendría que considerar necesario para que estos grafismos se configuren como parte de un proceso? Creo que no. Es cierto que lingüística y semánticamente no podría decirse que algo que no deriva en una obra final pertenezca a un proceso. Un proceso, por definición, es aquello que deriva hacia un fin. Pero este estudio los analizará como elementos potenciales de llegar a ser. Conceptualmente, el que ese camino se haya abierto, configuraría a estos elementos como parte de un proceso, aunque éste no haya finalizado. De nuevo es dentro del campo del arte más actual donde estos límites, que en muchos casos han parecido estar perfectamente definidos a lo largo de la historia del arte, comienzan a desdibujarse. En muchos casos tendremos que movernos dentro del terreno de las suposiciones y de las inferencias.

La obra final, entonces, no siempre existe. Pero aún es más frecuente, sobre todo en ciertas épocas o culturas, que sea el material conducente a la obra final lo que ha desaparecido, aunque se tenga constancia de su existencia. El que esta docu-

mentación del proceso se haya conservado o no, no parece afectar de manera directa a la obra final, pero sí nos habla de manera directa de cómo se contempla el arte, por lo que esta significativa ausencia también se tendrá en cuenta a la hora de realizar este estudio.

Para finalizar, mencionaré que daré una especial importancia a aquellos grafismos que aparecen dentro de libros, cuadernos o soportes similares. Bien porque se hayan realizado así en primera instancia, bien porque luego hayan sido recopilados así. El libro o cuaderno nos marca una lectura y una continuidad de la que difícilmente podemos escapar; indican el camino que se ha seguido. Estos aspectos se hacen más palpables cuando el soporte comienza a tener nombre propio: cuaderno de artista, cuaderno de notas, libro de viaje... Pero esto tampoco será un factor determinante a la hora de elegir los elementos de estudio. Más bien se plantea como una manera diferente de observar algunos de estos elementos, confiriéndoles ciertas características propias. Se relacionarán con la totalidad del proceso creativo, pero desde el punto de vista particular a que les obliga el soporte. Además, teniendo en cuenta que se trata de hacer una investigación de contextualización, si me limitara a estudiar sólo estas piezas, esta contextualización dejaría de lado períodos temporales y culturales en los que este formato, el cuaderno o similar, no existe, ni hay constancia alguna de que existiera.

Si bien no parece que el corpus haya quedado demasiado delimitado (demasiadas excepciones y demasiados "en ciertos casos"), creo que este primer acercamiento es, por ahora, suficiente, quedando todo el conjunto más claro explicando la metodología que se seguirá para realizar este estudio. Básicamente se seleccionarán ciertas obras que considero significativas y representativas de su momento histórico y artístico, así como estudios que ya se hayan podido realizar sobre ellas, y gracias a los cuales se procederá a hacer un análisis comparativo. El análisis se afrontará desde diferentes puntos de vista: histórico, estético, filosófico y económico, a partir de los cuales se expondrán una serie de conclusiones de carácter crítico.

El trabajo se estructura a lo largo de una serie de bloques que engloban, cada uno de ellos, las diferentes maneras de aproximarse a los objetos de estudio que han sido seleccionados.

En primer lugar, en el bloque 'Terminología', nos centraremos en tratar de concretar en lo posible los diferentes términos que se utilizan para referirse a estos elementos del proceso creativo. Los términos elegidos son aquellos que de manera más frecuente encontramos en el terreno de las artes plásticas, aunque no sea de manera exclusiva. Se ha optado por realizar un estudio basado en cómo se utilizan actualmente, así como del uso cotidiano que de dichos términos se hace.

A continuación, en el bloque 'Historia', se hará un estudio histórico cronológico sobre la utilización, producción y recepción de estos elementos. Se hará hincapié en los profundos cambios que se aprecian en el proceso creativo a partir de Renacimiento y, sobre todo, a lo largo del siglo XX, a raíz de la aparición de las vanguardias artísticas y el arte procesual. Este estudio estará centrado, principalmente, en el arte occidental.

En el siguiente bloque, llamado 'Complementos a la Historia', se establecen los puntos de confluencia entre el proceso creativo seguido en las artes plásticas y los métodos utilizados en los diferentes campos del conocimiento de distintos momentos históricos, y se hace hincapié en el interés surgido desde diferentes ramas del conocimiento por establecer las bases de los procesos creativos a lo largo del siglo XX. Asimismo, se incluye un capítulo con una pequeña reseña al arte oriental que servirá para realizar una comparación que considero bastante interesante.

Seguidamente, en el bloque 'Soportes', se estudiará cómo el soporte puede llegar a influir en estos elementos. Si bien es prácticamente el papel el único soporte utilizado, se estudiará cómo se utiliza y presenta este papel, así como el uso que luego se hace de él, y por qué esto puede llegar a marcar profundas diferencias en la difusión y recepción que se tiene de estos documentos.

Posteriormente se realizarán una serie de análisis más exhaustivos desde diferentes puntos de vista. En estos capítulos, recogidos bajo el epígrafe "Diferentes acercamientos", se recogen diferentes reflexiones en torno a cómo el proceso creativo ha sido utilizado y recepcionado; como elemento artístico, elemento personal, elemento público y/o privado e incluso desde un punto de vista económico.

Al final del estudio incluyo dos capítulos en los que se presenta como el proceso es percibido por público y creadores en la actualidad. Primero, con un capítulo en el que se analiza cómo el proceso es presentado por parte de diferentes instituciones y cómo el público lo recepciona. A continuación, con una serie de entrevistas a creadores de diferentes disciplinas del mundo del arte que pueden aportar ideas, puntos de vista y elementos interesantes, para mover -aún más- a la reflexión sobre el tema tratado. Todos los artistas que contestaron a esta entrevista fueron profesores míos -aunque preferiría utilizar la palabra maestros- durante mi estancia en Tucumán. Considero que desde estas dos facetas, como artistas y como docentes, eran las personas más adecuadas para contestar a mis preguntas. No sólo tienen que estar revisando su proceso de creación, sino que también contemplan - y frecuentemente guían- el proceso de otras personas.

Al mismo tiempo, lo considero un homenaje. A estos maestros y a muchos otros que me han acompañado a lo largo de mi experiencia estudiantil y de mi vida. Todos ellos, en mayor o menor medida, han sido responsables de que este trabajo haya llegado a término de la manera que lo ha *hecho*.

Finalmente, a modo de recapitulación, se presentan las conclusiones, que tratarán de sintetizar las cuestiones y posteriores reflexiones y conclusiones que a lo largo de la tesis han ido surgiendo. Estas conclusiones irán destinadas a reflexionar sobre cómo los elementos propios del proceso en la creación artística se han contemplado en diferentes momentos y culturas, así como el papel que juegan hoy en día dentro del mundo del arte. Pero sin perder de vista algo fundamental. Y es que cada artista, dentro de su particular contexto, aportará su particular visión del mundo, y su particular manera de reconstruirlo.

"Cada mundo artístico, al igual que cada individuo que crea, es único. Para cada individuo existe un tipo de proceso creativo que, si bien comprende las fases del proceso de creación, se produce en armonía con las características del creador. Cada hombre tiene su propio esquema de creación, y esto supone una convicción sobre el significado de la vida."¹⁴

¹⁴ CAMPUZANO MORENO, Esteban. *"Técnicas y métodos experimentales para la formación del pensamiento creativo en las artes plásticas."* Tesis Doctoral leída en la UCM en 1998. Pág. 266. Texto completo en <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1013101.pdf>



Pier Francesco Mola.(1612 - 1666). Retrato de Papa sentado.

BLOQUE I - TERMINOLOGÍA

HACIA UNA PRECISIÓN EN EL USO DE LOS TÉRMINOS

Hay ciertos términos que se utilizan por lo general indistintamente para denominar a los elementos que se realizan para llegar a construir una obra final dentro de un proyecto. Diagrama, esquema, borrador, guión... puede que sean algunos de los términos más genéricos y comunes. Pero cuando entramos en el terreno de las artes plásticas, nos encontramos con una terminología específica. Es frecuente que estos términos se utilicen como sinónimos, aunque no debería ser así. Haciendo un análisis, se puede apreciar cómo etimológicamente, semánticamente y conceptualmente tienen un distinto significado. Precisamente esta riqueza en la terminología nos indica la importancia que se le da al proceso creativo, y tratar de llegar a una cierta precisión y sistematización conceptual se presenta como una primera necesidad.

Asimismo, algunos de estos conceptos parecen haberse visto resignificados a lo largo de la historia. Sobre todo en los últimos años, principalmente dentro de la rama del arte conceptual y/o procesual, es cada vez más común encontrar estos elementos como parte de la obra expuesta. Por estas razones se propone en este capítulo un estudio comparativo sobre la utilización que se ha hecho de diferentes términos a partir de cómo han sido definidos por diferentes personas o instituciones.

No estoy pretendiendo en este capítulo otra cosa que determinar una terminología lo más precisa posible dentro del ámbito usual que se hace de estas palabras, lo que me ha llevado a seleccionar una serie de publicaciones de uso marcadamente cotidiano. Incluso aquellas que, por ser diccionarios específicos de arte, son utilizadas de manera corriente, y no como obras especializadas dentro de los círculos teóricos artísticos. Los aspectos de carácter más conceptual, y actuales, se irán tratando a lo largo del desarrollo de la tesis.*

De las definiciones seleccionadas, pertenecientes al campo de la creación, deliberadamente buscadas en diccionarios y enciclopedias generalistas, hemos encontrado que sus manifestaciones gráficas, en general, suelen justificar su aparición en contextos que remiten a la búsqueda de formas dentro de un proceso diversificado que abarca diferenciados campos de

* Para un estudio histórico exhaustivo sobre el uso histórico de estos términos, consultar el ensayo de Lino Cabezas "Las palabras del dibujo", en GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros. "Los nombres del dibujo". Editorial Cátedra. Madrid, 2005.

actuación y de conocimiento. No es raro pues que "proceso creativo" y "proyecto" compartan la misma metodología, si bien en éste, habitualmente, se asume la lógica de situarse al final de los pasos que se consideran previos y, por tanto, correspondería a la fase de desarrollo de un objetivo -objeto- ya delimitado en su proceso creativo, pudiendo pues considerarse una consecuencia del mismo.

Aunque, como ya se ha indicado, existen multitud de términos que se utilizan para nombrar diferentes momentos del proceso creativo, en este caso nos centraremos en aquellos que se han referido tradicionalmente a elementos de carácter artístico, aunque ocasionalmente también se utilicen algunos de estos términos para referirse a otro tipo de trabajo. Nos centraremos entonces en las siguientes definiciones:

1. Apunte
2. Boceto
3. Bosquejo
4. Croquis
5. Esbozo
6. Estudio

Con cada uno de estos términos se elaborará un subcapítulo en el que se analice el uso que se hace de cada uno de ellos.

Las obras de consulta que se tomarán como referencia son las siguientes:

- a. Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima Segunda edición. Madrid, 2001. (DRAE)
- b. Diccionario de Uso del Español de María Moliner. Edición abreviada de la Editorial Gredos. Barcelona, 2000. (Moliner)
- c. Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe. Madrid, 1910. Reimpresión, 1991. (Espasa)
- d. "Diccionario de términos de arte". Luis Monreal y Tejada y R.G. Hagggar. Editorial Juventud. Barcelona, 1992. (Monreal)
- e. Diccionario de Arte. Ian CHILVERS y otros. Alianza Editorial. Madrid, 1992. (Chilvers)
- f. V.V.A.A. "Diccionario de Arte Larousse". Varios Autores. Editorial SPES. Barcelona, 2003. (Larousse)
- g. Diccionario Akal de Estética. Dirigido por Etienne Souriau. Editorial Akal. Madrid, 1998. Proyecto colectivo que comienza a desarrollarse en 1958. Es publicado en Francia en 1990. (Akal)

- h. Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes. Andrés Calzada Echeverría. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2003.
Esta publicación recoge el trabajo realizado por Andrés Calzada en la década de 1930. (Calzada)

Las tres primeras publicaciones que utilizo para realizar esta comparativa son obras de carácter generalista, mientras que el resto son todas específicas de arte. Las definiciones recogidas en cada obra se referenciarán de acuerdo a la lista ya presentada y se especifican con la palabra o siglas designadas entre paréntesis. Evito publicaciones clásicas ya que pretendo hacer el estudio sobre cómo estos términos se han utilizado en los últimos años -el último siglo- y cómo se utilizan actualmente. Asimismo, para realizar esta comparativa, evito las publicaciones de carácter más especializado, ya que es el uso cotidiano que se hace de estos términos sobre lo que pretendo realizar este estudio.

Podremos advertir que no todos los diccionarios, tanto los generalistas como los especializados, están totalmente de acuerdo en la definición exacta de los distintos términos. A continuación de aquellas definiciones que no me parecen exactas, o que parecen entrar en conflicto con otros términos, incluyo un comentario crítico. Estas aportaciones se señalan en cursiva. Al final de cada subcapítulo realizo un pequeño análisis comparativo de las diferentes definiciones.

No recojo el sentido figurado que los diccionarios de carácter generalista recogen en muchas de estas definiciones como planteamiento vago de una idea o proyecto. Tampoco cuando se refieren a elementos con características formales de inacabados o no perfeccionados, en el caso de que no estén refiriéndose a una disciplina de carácter artístico. Del mismo modo, algunas de las definiciones no se recogen completas, obviando aquellas partes que no considero que puedan llegar a aportar algo a esta investigación.

En el caso de que alguno de los términos no esté recogido en alguna publicación de las consultadas, así se hará constar; en algunas de ellas ciertas de estas palabras se obvian, ya que se suponen términos de definición exacta, o equiparables en su uso. Esto también resulta bastante significativo en ciertos casos.

Al finalizar el capítulo se recoge un glosario propio, con las definiciones que considero más apropiadas,

a. Dibujo tomado del natural rápidamente. (DRAE)

b. Dibujo o pintura hecha rápidamente con sólo unas cuantas líneas o pinceladas. *Bosquejo. (Moliner)

Sólo en esta obra he encontrado el término "apunte" asociado directamente a la técnica pictórica. Como se verá en las sucesivas definiciones aportadas por esta publicación, y quizá precisamente por ser un diccionario que recoge el uso del español en un sentido muy amplio, agrupa prácticamente como sinónimos todos los diferentes términos entre sí. Aunque de manera bastante inadecuada, ya que algunas definiciones plantean como sinónimos términos que, en sentido inverso, no son recogidos como tal. Esto nos da una idea del uso diario y cotidiano que se hace de estos términos, a veces incluso fuera de contexto, o con poca propiedad. Pero no es este el objeto de estudio, y sólo como anécdota se hace referencia a esta confusión muchas veces creada dentro del lenguaje cotidiano.

c. Dibujo ligero que sirve para conservar la impresión de una figura o cosa, bien en conjunto o en uno de sus pormenores. El apunte puede ser hecho a lápiz, pluma y pincel (en este último caso suele recibir además los nombres de mancha o nota de color y boceto). En escultura el apunte (esbozo) se hace con plastilina, cera o barro muy blando. Artísticamente el apunte es lo que más revela y caracteriza la personalidad del dibujante o pintor. La espontaneidad y la soltura con que suele hacerse le dan un vigor que no siempre conserva la obra acabada y estudiada. El apunte es, y debe ser, ejecutado en una sola sesión. Podrá resultar desdibujado o incorrecto en sus líneas, pero expresa mejor el recuerdo, la idea, la impresión que al artista ha producido el original apuntado o el germen de la concepción, a la que dará forma. (Espasa)

La cantidad de sinónimos que utiliza al referirse al apunte dentro de técnicas específicas creo que debería revisarse. No considero estos términos como sinónimos, y me parece un error que así se haga. A lo largo del resto de definiciones se verá cómo, incluso dentro de la misma publicación, aparecen ciertas incoherencias. Nótese la importancia que en este caso se le da al apunte como reflejo de la personalidad o del estado emocional de la persona que lo realiza, el cual es siempre un artista. Esta visión romántica de los apuntes se analizará más extensamente a lo largo de la tesis.

d. Dibujo ligero, tomado del natural, para ayuda de la memoria del artista cuando haya de realizar una obra más acabada. (Monreal)

e. Dibujo esquemático que es una primera anotación que el artista toma rápida y directamente del natural, para recordar una idea. (Chilvers)

f. Dibujo rápido o boceto tomado del natural por el artista, que le servirá luego como recordatorio para reconstruir el modelo. (Larousse)

No hay que perder de vista que en la definición se incluye la palabra "boceto", equiparándola a "apunte". También aparece otro término, modelo, del cual hablaremos más adelante, aunque dándole un significado distinto al que aquí se muestra.

g. No aparece. (Akal)

El que en esta publicación no aparezca el término apunte quizá habría que atribuirlo a que se trata de una traducción del francés. Más adelante, en la definición que en esta obra se recoge para "croquis", se verá como ésta se corresponde casi totalmente con las definiciones recogidas en estas otras publicaciones para el término "apunte".

h. Dibujo ligero, sumario, ejecutado rápidamente del natural, alguna cosa, figura, paisaje o detalle arquitectónico. Por su espontaneidad revela la soltura y vigor de una artista.[...] En escultura, el apunte se hace con plastelina (sic.), cera o barro. En pintura y arquitectura, el apunte se hace al lápiz, al carbón, a la pluma y con color a la acuarela o al óleo; ejecútase en una sola sesión. En arquitectura, no debe confundirse con croquis. (Calzada)

De nuevo nos encontramos con alusiones a técnicas y materiales concretos, pero a su vez indica otra terminología que presupone puede llamar a confusión. Lo considero un error, ya que al tratar de ampliar y cerrar de manera categórica el término, lo único que se consigue es, precisamente, crear confusión, más cuando esta definición se compara con las dadas para otros términos recogidos en esta misma obra.

Son todas estas definiciones muy parecidas entre sí y en ellas se repiten una serie de pautas. A grandes rasgos, por apunte se entiende lo que sería un dibujo tomado del natural, con el que se pretende dar forma a una obra posterior, y realizado rápidamente.

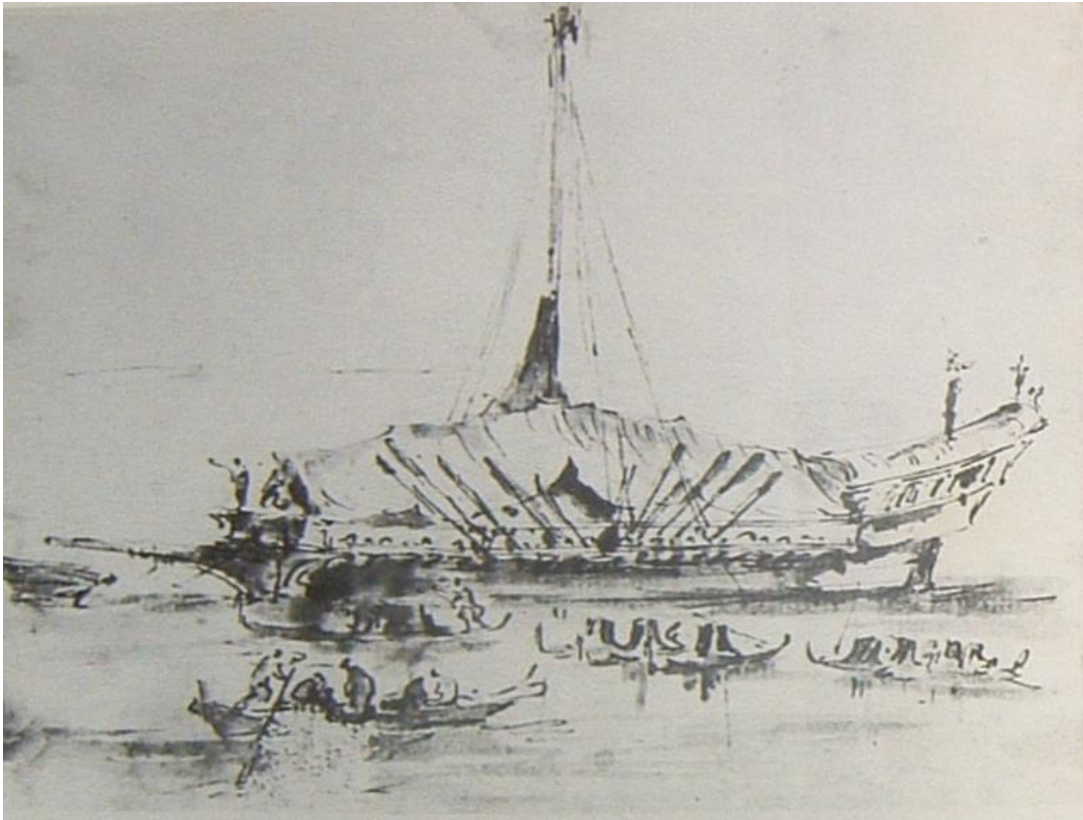
El que se utilice la palabra "dibujo", al menos siempre como primera acepción, como elemento característico y propio del apunte, lo sitúa de inmediato dentro de este campo. Esto es algo que, si no tenemos en consideración el inciso ya hecho sobre el uso del término dentro del María Moliner, no implicaría mayor problemática que la de definir qué es dibujo. Las indicaciones en cuanto a procedimientos concretos (lápiz, carboncillo, pluma...) me parecen totalmente desacertadas. Se apoyan en casos concretos, en lo que es más común, pero el apunte no creo que pueda quedar definido por el material con el que se realiza.

El que se considere que debe ser tomado del natural no creo que debiera contemplarse tan categóricamente. En todo momento se sobreentiende que el artista realizará una reconstrucción de una realidad, no una construcción; la imaginación queda descartada. Así contemplado, en el arte de carácter no figurativo el apunte sería un paso inexistente por definición, lo cual considero un error. En este caso se debería hacer una subclasificación, en la que se contemplaran como términos muy similares, pero no iguales, "apunte" y "apunte del natural". En este caso, la diferencia también vendría dada por la acción que lo acompañe: "hacer un apunte" o "tomar un apunte (del natural)".

El que tenga que ser realizado rápidamente o, como se apunta en algunas publicaciones, sólo en una sesión, también resulta conflictivo. Esta rapidez puede y debe entenderse como un acto de espontaneidad por parte de la persona que lo realiza. Hace o toma un apunte porque algo le resulta visual o conceptualmente interesante, no con una intencionalidad consciente de futura creación. Aun así, al introducir la condición temporal en relación al término, lo convierte en un elemento prácticamente inefable. ¿Qué es rápido? ¿De cuánto tiempo estamos hablando? ¿Si se deja y luego se retoma, deja de ser apunte? Quizá deberíamos centrarnos más en el resultado visual: recoge sólo líneas maestras, no aparecen detalles...

Estas mismas consideraciones estéticas que se recogen en algunas de las definiciones, las cuales también se asocian a otros de los términos analizados, no se tendrán por ahora en cuenta, siendo analizadas en capítulos posteriores.

Pero el aspecto que me llega a generar mayor polémica es el que plantea que un apunte tiene que ser para realizar una obra posterior. Aquí quedaría perfectamente demarcada la intencionalidad con la que el apunte es realizado. El sugerir que, por definición, un apunte tiene que derivar indefectiblemente en una obra posterior implica una consciencia previa del uso que se le va a dar. Del mismo modo, implicaría que dibujos con todas las características formales del apunte quedarían fuera de esta acepción. En estos casos, ¿se podrían considerar dibujos con estamento propio? ¿o pasarían a ser simples trazos indefinidos? Esta característica no creo que deba ser contemplada dentro de la definición.



Francesco Guardi (1712 - 1793). Galera detenida.

a. (Del it. *bozzetto*). Proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística. (DRAE)

Aunque en la definición de "apunte" no se señala de manera categórica, nótese cómo aquí sí se hace una referencia directa al mundo del arte.

b. (del it. "bozzetto") m. Proyecto hecho con sólo los trazos generales de una obra de pintura, escultura u otra arte decorativa. Particularmente, el hecho en color para un cuadro. Apunte, *bosquejo, croquis, esbozo. Por extensión, *esquema o exposición, hecha sólo con los rasgos o datos principales, de cualquier cosa. (Moliner)

Como ya se señaló anteriormente, el uso cotidiano que se recoge es muy amplio. Por otra parte, resulta significativo que en la primera acepción, al igual que en el DRAE, se haga mención al mundo del arte, aunque de una manera poco clara, tratando de centrarlo en unas técnicas concretas, aunque sin entrar en detalle; artes decorativas.

c.: Según la Real Academia: Borrón colorido que hacen los pintores antes de pintar un cuadro para ver el efecto que produce y corregir las faltas. *[Esta definición ha sido cambiada en el DRAE en las ediciones posteriores a 1992]* // Nota de color pintada para fijar la primera idea de un cuadro; en general va precedido el boceto de varios croquis, y cuando las líneas y masas generales corresponden a lo imaginado por el autor, el boceto indica la entonación, valor y agrupación de los colores. El boceto es casi indispensable para la pintura de composiciones históricas o decorativas, y una vez desarrollado por los estudios que le siguen, se traslada al lienzo definitivo, conservando la mayor parte de las veces alguna de las cualidades primitivas; son éstas, la espontaneidad de la pincelada, la armonía (sic.) en los valores del colorido y la distribución de las masas, y la rapidez en la ejecución. No debe confundirse con el estudio, obra reflexiva en la que el artista fija todos los pormenores del natural, para aprovechar en la obra definitiva aquella parte que convenga a sus fines, ni con el bosquejo que es la primera fase de la pintura de un cuadro, cuando apenas están señalados los contornos y las masas de colores. Con frecuencia los bocetos poseen mayores cualidades que el cuadro definitivo y un fuego que le falta al cuadro. [...] Muchos pintores han sobresalido en la pintura de excelentes bocetos (Tiepolo, Goya, Delacroix, Fortuny, y Domingo), otros han ejecutado obras con una técnica tan especial, que sus obras parecen siempre abocetadas si se comparan con la factura clásica (Díaz, Monticelli). (Espasa)

Quizá lo más llamativo de esta definición es que se apoya en "lo que no es" para tratar de concretar un concepto. Esto nos da una idea de la problemática que aquí surge. Asimismo, se indica una especie de cronología perfectamente pautada en la creación, aunque reservada a las técnicas pictóricas. Esto habría que contemplarlo como un elemento ya obsoleto, incluso cuando fue escrita en 1910. Hay que tener en cuenta que, aun tratándose de una obra muy extensa y con unas ciertas pretensiones de universalidad, es de carácter generalista.

d. Estudio previo o modelo que el pintor o el escultor realiza como guía y antecedente para la ejecución de una obra definitiva. [...] Por ser el boceto sólo orientativo, muchas veces el artista introduce variantes respecto a él en la versión definitiva. [...] Muchas veces se conservan varios bocetos para una sola obra, los cuales nos informan acerca del proceso creador y de su evolución en la mente del artista. (Monreal)

Un punto a tener en cuenta es que, a pesar de tratarse de una obra de relativa actualidad, en la definición completa (la cual no recojo) sólo reconoce el boceto dentro de las disciplinas de la pintura y la escultura, llegando a hacer referencia a técnicas y materiales concretos (barro, color...) y haciendo hincapié en que el boceto es siempre de menor tamaño que la obra definitiva. Por otra parte utiliza el término estudio como sinónimo, aunque en esta investigación se hará una distinción entre ambos. Como se verá a continuación, otras publicaciones le otorgan las mismas características.

e. Término de origen italiano, *bozzeto*; <bloque de piedra sin desbastar>. En pintura y escultura, estudio previo inmediatamente anterior a la ejecución de la obra definitiva, en el cual están ya todos los elementos de forma, composición, color, etc... aunque sin perfiles y a menudo en tamaño más pequeño. Para una misma obra a veces el artista realiza más de un boceto, pudiéndose considerar como la última fase del proceso de elaboración de aquella, o el estadio final posterior al apunte, borrón, bosquejo, esbozo, etc.

En escultura se refiere a una maqueta a pequeña escala, por lo general modelada en barro, cera o plastilina; para una obra mayor, vaciada en material más duradero, como la escayola.

En pintura, el diccionario de la RAE lo define: "El borroncillo en colores previo a la ejecución de un cuadro". Este era el significado originario de la palabra; hasta finales del siglo XVIII no adquirió el sentido adicional de "dibujo o pintura de naturaleza ligera o sin pretensiones". En el siglo XVIII, el culto a lo pintoresco llevó el juego a la imaginación; y en el siglo XX

los bocetos al óleo de Rubens y Constable, por ejemplo, se han cotizado a menudo más que las obras acabadas correspondientes. (Chilvers)

Definición muy similar a la anterior. Lo utiliza como sinónimo de bosquejo, borrón y esbozo. Es interesante el pequeño estudio histórico que plantea del término, aunque al hacer referencia a ciertos procedimientos artísticos tradicionales, su uso quedaría restringido sólo a estas prácticas. Aún así, no me parece apropiado dentro de un diccionario, y entraría más bien dentro de una investigación sobre el uso de la palabra.

f.: Estudio preliminar que se emplea como esbozo para la realización de una obra definitiva y donde aparecen señalados diversos elementos fundamentales de la composición. Cuando se trata de un grupo escultórico, suele ser un dibujo de estudio de las formas que hay que tallar y de la distribución del espacio, al que luego seguirá otro ensayo tridimensional, en escala reducida, modelado en un material blando que permite hacerse una idea cabal del conjunto acabado. El dibujo suele ser el medio más idóneo para la ejecución de los primeros bocetos, aunque no se trate de una composición plana. La puesta en imagen de un proyecto compositivo visual es el primer paso en el proceso de formalización, que permite profundizar en la idea tanto desde el punto de vista técnico- análisis estructural -como desde el estético- previsión del funcionamiento del mensaje visual -. Tiene la misma importancia que el borrador en la escritura. (Larousse)

Es esta la definición que me parece más acertada, aunque el uso de las palabras "estudio" y "esbozo" generan una cierta ambigüedad y podrían crear confusión. Las apreciaciones en torno al dibujo creo que serían más acertadas si se hicieran dentro del término de apunte, como ya se ha dicho anteriormente. Por otra parte, al tratar de ejemplificar con materiales muy concretos en torno a la escultura, la definición queda demasiado acotada, aunque esa parte pienso que debería obviarse
g. No aparece. (Akal)

De nuevo, creo que esto es atribuible a la traducción. En este caso remitiría a la definición que se recoge de bosquejo, la cual es bastante diferente de las definiciones dadas en el resto de publicaciones.

h. Mancha, nota o borrón colorido a lápiz, pluma o pincel, que hacen los pintores antes de pintar un cuadro [...]. También se identifica boceto con esbozo o croquis, que es el boceto más elemental, y con las anotaciones de los detalles ornamentales.

Ello se extiende al dibujo y a la arquitectura, como también a la escultura [...]. El bosquejo, con que a menudo se identifica el boceto o viceversa, quiere decir el primer estado de ejecución de una obra de arte. (Calzada)

Aunque esta obra se haya desarrollado en la década de 1930, de nuevo se hace una primera referencia al mundo de la pintura. Aunque posteriormente el uso se extienda a otras disciplinas, al igual que en publicaciones anteriores, sigue quedando acotado a un campo muy reducido. Aun así, estas disciplinas se mueven sólo dentro de técnicas tradicionales. Al igual que en una publicación anterior, se hace una distinción clara con el término "bosquejo", lo que parece indicar que es bastante común la confusión entre ambos términos. Por otra parte, la identificación que hace con esbozo o croquis, los situaría como sinónimos.

De nuevo las definiciones dadas son bastante similares. Por lo que estas obras aportan, está bastante claro que el término boceto es mucho más amplio que el de apunte y a grandes rasgos más abstracto, aunque ciertos autores le siguen confiriendo aspectos muy concretos.

Creo que esta intención de delimitar y cerrar el término de manera tan absoluta es lo que genera mayor desconcierto. Lo que encuentro más extraño es que sea precisamente en los diccionarios específicos de arte, siendo además casi todos ellos obras relativamente recientes, en los que se acote el término de manera tan tajante a ciertos procedimientos. Aunque sí parece quedar claro que el boceto pertenece al mundo del arte, no se puede limitar su uso a procedimientos específicos ni a materiales concretos.

Pero sí es cierto que parece quedar claro que al desarrollar un boceto la intencionalidad ya es perfectamente consciente. Se imagina el resultado final, y se trabaja en función de esa idea. Las técnicas y materiales se eligen, aunque no por eso deberían quedar acotados. Las consideraciones en torno al material empleado se deben a que en la elaboración del boceto, se estudia ya el procedimiento y las técnicas que se van a utilizar en el desarrollo de la obra final, por lo que tratan de ajustarse a ella. El boceto se puede desarrollar dentro de cualquier tipo de técnica, y con cualquier tipo de material. Depende de una decisión del creador.

Por otra parte, tampoco implica que sea la existencia física y real de la obra la que define al boceto como tal. Sería más bien esa idea sobre la que se plantea un posible desarrollo, la conciencia de proceso, lo que lo llevaría a configurar al boceto como tal.

Algo a destacar es que en el boceto, la composición, si existe, ya aparece. No se presenta como algo definitivo, pero ya se contempla la obra en su totalidad, aunque esta pueda llegar a variar en el proceso.



Paul Cezanne. Cuatro mujeres bañistas (1879 - 1882).

a. : (De *bosque*). Traza primera y no definitiva de una obra pictórica, y en general de cualquier producción del ingenio. (DRAE)

Esta definición, por sí sola, puede llegar a resultar confusa. Es fácil la equiparación que podría llegar a hacerse con el término "boceto". Pero una vez que se analice en conjunto con el resto de definiciones, es posible que quede más clara. Si bien la referencia primera vuelve a ser hacia la pintura, por extensión abarca el resto de producciones.

b. (de "bosque") *Dibujo hecho sólo con los trazos fundamentales y sin precisión. Boceto, esbozo. Obra literaria, artística o de cualquier clase hecha sólo con los elementos esenciales y sin precisión, como preparación para la obra definitiva. Anteproyecto, apunte, boceto, borrador, borrón, borroncillo, cartón, croquis, diseño, esbozo, esqueleto, esquema, esquicio, machote, minuta, plan, planta, programa, rasguño, traza, trazado. Bosquejar, esbozar, hilvanar, linear, dar la primera *mano*, dar los primeros *toques*, trazar. En *líneas* generales, a grandes *rasgos*. *Empezar. *Proyecto. (Moliner)

La cantidad de <sinónimos> que aparecen es más que llamativa. De nuevo creo que sólo se puede atribuir al carácter generalista, del uso más cotidiano, que persigue esta publicación. Sólo puedo hacer notar que, a título personal, la palabra bosquejo no me parece que se utilice demasiado fuera del ámbito artístico. Aún así, el uso que desde aquí se le da como "empezar" sitúa perfectamente al bosquejo como origen.

c. Traza primera y no definitiva de una obra pictórica. Cualquier obra material que está sin concluir. (Espasa)

La alusión a que esto se realiza sobre el soporte final en el que la obra se presentará, es patente, tanto en esta definición como en la distinción que se realiza dentro de la de 'boceto'.

d. : trazado de los primeros rasgos que establecen en líneas generales la estructura o composición de una obra de dibujo o pintura. (Monreal)

e. Esbozo. Primera fase de la ejecución de una obra pictórica o escultórica, que plasma una primera idea o ensayo del artista para su composición. (Chilvers)

Equiparación con esbozo, lo que se estudiará más adelante.

f. No aparece. (Larousse)

g. Bosquejo es, en carpintería, el desbaste de la madera para hacer una viga, un balcón (del franco *balk*, <viga>), o bien el extracto de mortero (cf. el irlandés *balc*, <mezcla cenagosa>). Es, en construcción, la preparación todavía tosca de una obra. Por consiguiente, es en pintura y escultura la disposición preparatoria de las masas; y en sentido más figurado en literatura y música, es la distribución de las grandes líneas de una obra con algunos fragmentos redactados todavía de manera provisional (esto lo distingue de un simple plan). Es ambiguo. Por un lado, no es más que un esbozo aproximativo de la obra, primer intento de organización del material, sin valor como tal. De ahí la acepción peyorativa de obra informe que no ha alcanzado todavía su perfección. Por otro lado, designa el tiempo de la elección creativa que, por un gesto espontáneo o meditado, por parte del autor, conduce la obra de la veleidad a la presencia. (Akal)

De nuevo encuentro la dificultad de hacer coincidir los términos de esta publicación con los del resto por tratarse de una traducción que considero poco atinada. Aunque la definición que proporciona resulta bastante acertada, sobre todo en las referencias que hace de las cualidades temporales, es el uso de la palabra esbozo, referencia citada más adelante, lo que aquí plantearía un problema. Por otra parte, nótese que la etimología que apunta, es distinta a la utilizada en otras publicaciones.

h. La figura o cuadro pintado de primera intención y sin acabar [...] es el trabajo preparatorio, el dibujo de carbón o de lápiz en la tela antes de pintarla. No debe confundirse con boceto, pues bosquejo en rigor es el primer estado del cuadro. En escultura el bosquejo es la primera idea de una estatua, relieve o composición escultórica, en que se indican sumariamente las actitudes y masas generales de las figuras. (Calzada)

En general, en estas definiciones, el problema surge por una falta de concreción en varias de ellas. Faltaría precisar que, refiriéndonos a artes de carácter plástico, el bosquejo es parte del desarrollo de la obra. Realmente no se refiere a un elemento físico independiente, sino a un estado temporal. En las artes literarias, o en la composición musical, el cambio de soporte en

el desarrollo final de la obra se plantea como un imperante: hay que "pasar a limpio". Dentro de las artes plásticas, al menos en ciertos ámbitos o procedimientos, esto ha dejado de ser así.

Pero el bosquejo no implica en artes plásticas un cambio de soporte. Incluso cuando el "pasar a limpio" se plantea como una necesidad, aquí encontraríamos la diferencia patente que se establecería entre boceto y bosquejo.

Lo más interesante es la etimología; de bosque. ¿El bosque que no deja ver los árboles? Se plantearía aquí una cuestión estética e histórica, que ha tenido momentos de mayor preponderancia en algunas épocas, en las que el arte ya se encuentra en la naturaleza, aunque precisa de la mano del hombre para poder "salir".

¿O se refiere a ese bosque, informe y salvaje, que precisa que le den forma, ser adiestrado? Nos encontramos aquí con otra teoría tradicional, en la que el arte precisa de la mano humana para conseguir una estado de perfección que la naturaleza, por sí misma, es incapaz de alcanzar. Estas cualidades de finitud y de perfección se analizarán más adelante.



Fotografía documental del proceso del "Guernica" de Picasso. (1937)

a. (Del fr. *croquis*). Diseño ligero de un terreno, paisaje o posición militar, que se hace a ojo y sin valerse de instrumentos geométricos. // Diseño hecho sin precisión ni detalles. (DRAE)

En esta definición, la primera acepción de croquis se limita al campo militar, aunque la segunda amplía el significado de una manera muy genérica. La utilización de la palabra diseño es lo que llama la atención. La propia definición de diseño en este diccionario resulta un poco confusa, sobre todo por las cantidad de acepciones que recoge. Pero sí se refiere a trazos y delineación. Las alusiones a los instrumentos geométricos, que aparecen en más publicaciones, se analizarán un poco más adelante.

b. (del fr. "croquis") m. *Dibujo hecho sin medidas, sin regla o compás, etc., para dar idea de algo o como preparación para otro más detenido. Apunte, boceto, *bosquejo, diseño, esbozo, esquema. (Moliner)

De nuevo se menciona la ausencia de herramientas de precisión, y, al igual que con el resto de entradas de esta obra, todos los términos acaban por equipararse entre sí.

c. Dibujo ligero, tanteo. (Espasa)

Tras esta exigua definición, se hace un extenso estudio del uso del croquis como elemento de carácter con fines única y exclusivamente militares. Si bien la definición recogida para esta entrada se basa casi únicamente en la de dibujo topográfico para uso arquitectónico o militar, es interesante la gran cantidad de imágenes que ilustran la definición, en las que se recogen dibujos (¿apuntes?) de conocidos artistas, como Rembrandt o Tiziano. Lo más llamativo es que estas imágenes son de carácter puramente lineal, mientras que para ilustrar la entrada 'apunte' se han utilizado imágenes en las que aparece el sombreado y el claroscuro. Pero en ningún momento se hace referencia, ni en ésta ni en ninguna otra publicación, a esta distinción.

d. Dibujo ligero, hecho a simple vista, en el que se anotan las líneas esenciales de un plano, un lugar o un objeto cualquiera, como ayuda a la memoria del dibujante. (Monreal)

En esta publicación, y ya dentro del terreno específico del arte, nos encontramos con que la referencia a los instrumentos de precisión desaparece, y que, en definitiva, las definiciones dadas son prácticamente iguales que las que se utilizan para designar al apunte.

e. No aparece. (Chilvers)

f. No aparece. (Larousse)

g. Dibujo rápido, a mano alzada, representando, por medios muy escuetos, un objeto cualquiera, que merece la atención del dibujante pero que se presenta en unas condiciones que obligan a una extrema rapidez de ejecución. Por ejemplo, se trata de un personaje en movimiento, o de un animal, o de un edificio, vistos durante un viaje, y no es cuestión de entretenerse mucho tiempo a estudiarlo, por esto los croquis se hacen a menudo sobre agendas o álbumes.[...] la palabra croquis no se emplea más que para el arte gráfico (lápiz, carboncillo, pluma, pincel...), en pintura se dice boceto o bosquejo. Lo singular del croquis es su carácter lineal, es decir, hecho por trazos. (Akal)

Ya se ha hecho notar anteriormente que en esta publicación no aparece la entrada apunte, y que podría, debido a la traducción, equipararse con ésta. Tema aparte serían las consideraciones que hace en torno a boceto y bosquejo, los cuales plantea como sinónimos. En cuanto a la mención del soporte, agendas o álbumes, me parece tan inadecuada como ciertas menciones a materiales. Pero en este caso, el referirse de manera general a las artes gráficas, sin centrarse en técnicas concretas, sí me parece acertado.

h. Dibujo ligero, sumario, elemental y rápido, apunte del natural o boceto de una idea para fijarla. (Calzada)

Aquí la equiparación con apunte es clara, haciendo hincapié en que es del natural, pero al plantearlo como sinónimo de boceto, parece entrar en una cierta incoherencia con las propias definiciones que ha recogido anteriormente.

En este caso encuentro que el paralelismo que se ha realizado entre los términos "apunte" y "croquis", se debe más al uso cotidiano, aunque se ha generalizado dentro del terreno de las artes, donde sí se podría hacer una sutil distinción.

Se trata de un elemento gráfico, en el que sólo aparecen las líneas más generales. Pero creo que la apreciación que se hace en todo momento (excepto en la publicación francesa, por lo que ya se ha comentado) de que se suele aplicar más bien dentro del terreno de la arquitectura y del diseño es lo que marca la diferencia. Asimismo, la mención a la ausencia de elementos de precisión, aunque sólo sea dentro de las obras generalistas, lo sitúa dentro de un campo en el que esas herramientas serían necesarias para el desarrollo de esa primera idea.

Con esto no quiero decir que sólo pueda aplicarse a la arquitectura y el diseño, pero sí que ya existe una cierta intencionalidad, un saber qué se va a hacer, y para lo que es necesario tomar medidas, aunque estas no tengan por qué ser las finales. Si bien queda dentro de las artes gráficas, en ciertos aspectos se acerca al boceto. El que esté acotado o no sería una indicación que no lo definiría como tal, ya que la distinción vendría dada por el adjetivo.

Algo que es bien sabido, es la aparición de cuadrículas en ciertos dibujos, que permitirían su traslación a otra superficie. Es esto algo que consideraré propio del croquis, por esa intencionalidad de desarrollo de la obra, y que se podría conformar como un primer acercamiento a la acotación. Si las medidas importan, importa la disposición de diferentes elementos, la composición en su conjunto, el formato... y como tal, estos ya aparecerían en el croquis. Aunque sólo se utilizara esta cuadrícula para realizar el dibujo a escala, ya se tendría que estar considerando la proporción del soporte al que este dibujo se llevaría.

La cuadrícula entonces la contemplaré, en el caso de elementos propios del dibujo, como algo característico del croquis, pero no del apunte. Lo que no implica que algo que surgió como apunte, no pueda llegar a transformarse en croquis.



Marc Chagall. "El aniversario". 1915.

a. (Del it. *sbozzo*). Bosquejo sin perfilar y no acabado. Se usa especialmente hablando de las artes plásticas, y, por extensión, de cualquier obra del ingenio. Aquello que puede alcanzar mayor desarrollo y extensión. (DRAE)

Se equipara con bosquejo.

b. 1. Dibujo o pintura hecha rápidamente, sin detalles. = Boceto, bosquejo. 2. Descripción de un plan o proyecto, hecho sin detalles. = Bosquejo, esquema. (Moliner)

De nuevo equiparación total en los términos, aunque en este caso centrándose únicamente en las disciplinas de dibujo o pintura.

c. Lo mismo que bosquejo, o el primer dibujo no perfilado ni concluido con que se apunta la idea de lo que se ha de pintar o proyectar. El esbozo se ejecuta con más detenimiento que el croquis y con menos que el boceto. (Espasa)

De nuevo se equipara con bosquejo, pero al situarlo entre el croquis y el boceto, lo plantea como un elemento separado y ajeno a la obra, con lo que entra en conflicto con la definición que recoge de "bosquejo".

d. Primeros trazos o manchas que prefiguran esquemáticamente una composición. (Monreal)

e. Dibujo apenas perfilado. Suele aplicarse tal denominación al primer diseño que el artista realiza sobre una primera idea de su obra. (Chilvers)

Es la única publicación que se refiere de manera unívoca al dibujo. Lo situaría, si se equiparara con bosquejo (lo cual tampoco queda claro), a las primeras líneas, antes de que se convierta en bosquejo.

f. No aparece. (Larousse)

g. del italiano *schizzo, schizzare, <brotar>*. Notación primera, el esbozo materializa una idea general de la obra que se va a hacer. [...] Pero ciertas corrientes de arte moderno y contemporáneo no separan el momento de la concepción de la obra y el de su realización: la obra no se distingue del boceto. (Akal)

De nuevo la idea general parece referirse a una primera instancia del bosquejo, aunque al utilizar la palabra "boceto", de nuevo se vuelve a crear confusión. El origen común con la palabra brotar me parece más que relevante, y se tendrá muy en cuenta a la hora de realizar el glosario propio, y delimitar el término.

h. Bosquejo, primer dibujo sin perfilar ni concluir, con que se apunta la idea de lo que se va a pintar o proyectar: una estatua, un edificio. Supone más detención que el croquis y menos que el boceto. En pint. no debe confundirse con bosquejo, de que es sinónimo en escultura y arq., pues mientras el esbozo es distinto de la obra, el bosquejo en pintura es la misma obra en su primer estado de ejecución. (Calzada)

Nuevamente encontramos cómo en esta publicación las definiciones se apoyan en lo que algo no es, para delimitar lo que sí es. Si bien lo equipara con bosquejo para ciertas prácticas, creo que delimitarlo sólo dentro del campo de la pintura como un elemento distinto no es correcto, más si tenemos en cuenta cómo los diferentes procedimientos y técnicas se han permeado entre sí a lo largo de las últimas décadas.

Por lo que se ha ido indicando en las definiciones, se podría situar al esbozo también como un estadio temporal de la obra, y me apoyaré en la definición aportada en el libro dirigido por Etienne Souriau, cuando se habla de la concepción y la realización de la obra: el esbozo se referiría a la concepción, a unos primeros trazos, mientras que en el bosquejo se iría materializando ya la obra. De nuevo me parece que hablar de técnicas concretas sería demasiado aventurado, y dependería sólo del tipo de obra y con qué materiales o procedimientos se vaya a realizar.

Dentro del lenguaje más cotidiano, creo que ésta es también la definición más correcta; se habla de una obra apenas esbozada. Pero no lo situaría de manera tan categórica como parte física de la obra final, cosa que sí ocurre indefectiblemente con el bosquejo. Creo que esbozo sería el término que se plantearía como más ambiguo. Habla de esa primera concepción: se puede desarrollar en sí mismo como obra final, o no. Abarcaría el mismo ámbito que el término

apunte, pero sin referirse concretamente a prácticas dibujísticas. Es por esto que la intencionalidad del artista sería lo que podría condicionar su propia naturaleza.

Esbozos serían los apuntes, pero también esos primeros desencadenantes de barro o plastilina, o las manchas de pintura sobre una superficie cualquiera, o unas palabras escritas al azar. Aunque el bosquejo, tal y como ha quedado delimitado a estado temporal de una obra definitiva, también quedaría englobado dentro del esbozo. Pero no así el boceto o el estudio (como se verá más adelante).

En definitiva, sería todo ese primer material que pretende configurar una posible obra, incluso aunque sea sin tener una idea concreta de cómo se desarrollará.



a. Obra en que un autor estudia y dilucida una cuestión.// Pint. Boceto preparatorio para una obra pictórica o escultórica. (DRAE)

En la acepción correspondiente al terreno de la pintura, se utiliza la palabra boceto y se asocia sólo a ciertas prácticas. Me parece más acertada la primera, aunque en el caso de estar hablando de arte, habría que concretar un poco más. El fallo que veo es que entre ambas acepciones, hay demasiado terreno: una es muy vaga y la otra demasiado precisa.

b. Dibujo o pintura que se hacen como tanteo, antes de hacerlos en el lugar definitivo, o como ejercicio para adiestrarse en ciertos aspectos o dificultades. (Moliner)

De nuevo se asocia sólo a ciertas prácticas.

c. trabajo de detalle que un artista ejecuta separadamente, después de haber hecho el croquis de una composición. Con auxilio de estos estudios se componen las obras definitivas. (Espasa)

El que se mencione que el croquis es algo necesario para desarrollar una obra definitiva me parece un error.

d. Dibujo o pintura que se toma del natural o se copia de otra obra, en los que el artista observa con atención un aspecto parcial, como ejercicio o como preparación de detalle para una obra de conjunto. Suele estar cuidadosamente trabajado y difiere del boceto, que es una somera impresión de una composición completa. (Monreal)

Vuelvo a considerar como un error el hacer mención a técnicas concretas, así como el hecho de que tenga que partir de una imagen ya existente. Pero es interesante la distinción que realiza con el término boceto.

e. croquis, dibujo, pintura o cualquier obra, que el artista ejecuta como ejercicio para su formación o para el perfeccionamiento de su dominio de la técnica de representación del movimiento, las anatomías, arquitecturas, u otros aspectos del oficio. (Chilvers)

Aquí encontramos una acepción diferente, como ejercicio en general, y no destinado a un fin concreto.

f. Cualquier obra, dibujo, pintura o modelado, de una figura o cualquiera de sus partes, realizado por un artista con carácter preparatorio. Ejercicio para alcanzar soltura en el dominio de la técnica o de los demás elementos compositivos. (Larousse)

La primera acepción es demasiado generalista, ya que abarca cualquier tipo de trabajo de tipo preparatorio, aunque esta publicación sí hace distinción entre el resto de términos analizados.

g. En un arte, cualquiera que sea, trabajo de aprendizaje, para asimilarlo y dominar la técnica, para conocerlo mejor. Estos estudios se hacen, al menos en principio, en el ámbito escolar, pero pueden hacerse de manera autodidacta; o, por otra parte, incluso un gran maestro nunca deja de estudiar su arte. El concepto de estudio implica la idea de una cierta aplicación, de tiempo consagrado al trabajo, y generalmente de un método. (Akal)

De nuevo es la formación continua la que aquí se menciona, sin hacer alusión a un trabajo u obra específica.

h. dibujo o pintura que se hace como preparación o tanteo para otra obra principal. Especialmente el dibujo de los detalles, pormenores y accesorios: figura, miembros, ropajes, cabeza, expresión, etc., que suelen ejecutarse paradamente, para acomodarlos luego en la composición. (Calzada)

Se define como un proceso preparatorio, pero de nuevo sólo desde algunas prácticas muy concretas.

Se aprecia perfectamente como las diferentes publicaciones se mueven entre dos definiciones muy similares entre sí, aunque con sutilezas en los ejemplos que utilizan para exponerlas. En este caso si mantendré las dos acepciones del término; aquella que se refiere a un ejercicio que se realiza para llegar a dominar una técnica, así como aquel que se hace de manera exclusiva para el desarrollo en detalle de una obra definida. Realmente no creo que estén tan distanciadas entre sí. Es en este caso la finalidad de perfeccionamiento, de una técnica u obra, la que definiría, al menos en su origen, al estudio.

No creo que pueda quedar delimitado a técnicas específicas, dependiendo el material que se utiliza en cada caso de aquello que se desee perfeccionar. Pero sí me gustaría dejar claro que este perfeccionamiento no tiene por qué acercarse a unos valores estéticos establecidos. En cualquier caso dependería del autor. Más bien habría que hablar de dominio.



Ercole de Roberti. (1451 - 1456). Retrato de grupo.

OTROS TÉRMINOS UTILIZADOS:

Otros términos que normalmente se asocian a las artes de carácter plástico y visual son los de 'nota' y 'borrón', aunque las equipararé al término apunte, con una pequeña distinción, la de 'dibujo de borrón'. Se trata de una técnica que ya apuntaba Leonardo da Vinci, pero de la que se pueden encontrar ejemplos en diferentes momentos históricos. Como elemento con características propias, también será estudiado con mayor detenimiento cuando aparezca de manera puntual. Se define así:

"Técnica desarrollada por Alexander Cozens y descrita en el *Nuevo método para ayudar a la invención de dibujar composiciones originales de paisaje* (1785 ó 1786). Establecía el empleo de una mancha o <borrón>, fortuito sobre el papel como base para una composición de paisaje imaginario. Una sugerencia semejante había sido hecha antes por Leonardo da Vinci, que proponía que las manchas de las paredes podían ser utilizadas de esta forma."¹⁶.

Considero que a efectos formales se comporta como un esbozo, debido también a esa ambigüedad que puede llegar a plantear. Dependería en todo caso de con qué finalidad se realice o cuál sea el uso que el autor le dé.

Otro término del que se hará uso a lo largo de este estudio será el de <modelo>. En la mayoría de los casos se refiere a un patrón a seguir, y casi podría equipararse al boceto, o incluso al estudio. Se trata de un ejemplo a seguir, aunque en ciertos casos haya sido hecho por otro autor. Pero también se refiere a otro tipo de elemento, que más bien podría equipararse con maqueta. Quedaría definido de la siguiente manera:

"Dibujo o pintura preparatoria de una obra mayor, usualmente realizada para ser mostrada a un cliente. Como el objeto debía impresionar al cliente y darle una idea clara del cuadro que el artista tenía pensado, el modelo era más elaborado y plenamente trabajado que el esbozo, pudiendo ser equivalente, en ocasiones, al boceto. También se utiliza el término por maqueta."¹⁷

¹⁶ CHILVERS, Ian y otros. Op. cit.

¹⁷ CHILVERS, Ian y otros. Op. cit.

En esta definición obviaré el termino esbozo, pero sí creo que pueda ser identificado con el boceto en un momento dado. Dependería del uso que el artista hiciera de él, aunque en principio estuviera realizado con la intención de ser presentado ante un cliente.

Llegados a este punto, diferencio básicamente dos grupos de términos: aquellos que se refieren a elementos que se crean para dar forma a una obra, pero que tienen cualidad de objetos autónomos (apunte, croquis, boceto, esbozo, estudio y modelo) y aquellos que se utilizarán para referirse a la obra en sus diferentes estados (bosquejo y ocasionalmente esbozo, aunque dentro de un lenguaje más coloquial).

Excepto en los casos de apunte y croquis, que posiciono dentro del mundo del dibujo y de la gráfica, el resto de términos pretenden tener un ámbito más general. No se circunscriben a técnicas o procedimientos concretos.

Aún así, y para evitar caer en uno de los errores que considero más comunes en las publicaciones que se han estudiado, en todas las definiciones se debe considerar que la terminología es de carácter bastante abierto, y que en la práctica muchos de estos términos se permean entre sí, quedando los límites bastante desdibujados.

Apunte: dibujo primero y rápido con el que se trata de dar forma a una idea incipiente, o fijar una cierta imagen. En el caso de recoger la imagen a partir de la observación de la realidad, se llama apunte del natural.

Boceto: Trabajo o trabajos previos a la realización de una obra, en la que se establecen las líneas compositivas, formas, colores... y se comienzan a perfilar los elementos propios de la obra y de los procedimientos con los que se va o se podría llegar a ejecutar.

Bosquejo: Etapa de una obra en la que ésta aún se va construyendo.

Croquis: dibujo en el que se recogen los rasgos principales de una obra, para ayudar a su visualización como un todo. En el caso de aparecer medidas (cotas), se habla de croquis acotado.

Esbozo: primera etapa de una obra.

Estudio: elemento autónomo en el que se trabaja para llegar a dominar una técnica, material o representación, bien de manera general, o para la realización de una obra concreta.

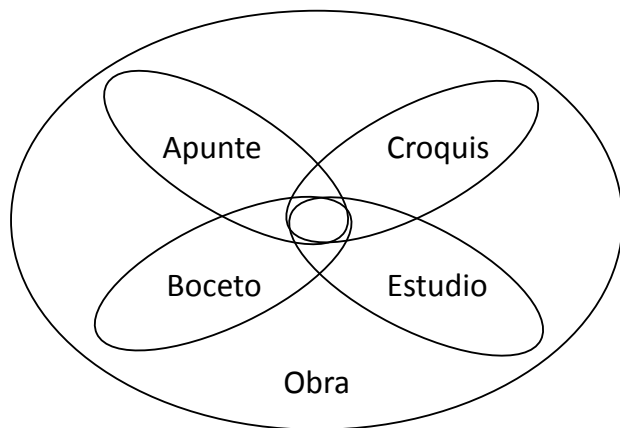
Como ya he señalado, no creo que sea posible realizar una delimitación exacta entre estos términos. Dentro de casos concretos, es posible encontrar piezas que puedan ser situadas sin lugar a dudas dentro de alguna de las definiciones, pero considero que otras quedarán siempre entre los límites. Es cierto que los límites entre distintos términos parecen mezclarse y perder precisión según las publicaciones van siendo más recientes. Es posible que la misma interdisciplinaridad que comenzó a adentrarse en las artes diera lugar a una conceptualización más abierta de los propios términos, quedando finalmente todos englobados dentro del mismo proceso. Pero es un aspecto en el que hay que hacer hincapié, ya que precisamente serán estos aspectos los que se estudiarán ampliamente a lo largo de esta tesis.

Del mismo modo, la idea de cronología que se ha querido apuntar en algunos casos, como si el proceso de creación o proyección fuera siempre pautado y tuviera una única dirección, me parece errónea. Igualmente lo sería el considerar que hay que pasar por todos los pasos indefectiblemente. Creo que es algo que se ha estipulado desde la teoría, no desde la práctica.

A continuación incluyo una serie de esquemas, que creo que pueden contribuir a aclarar esto. Aunque en ellos expongo todos los pasos, cualquiera de ellos podría no existir. Obvio el término esbozo, ya que este englobaría de cierta manera la totalidad de los elementos y de los estadios conducentes a la obra. Del mismo modo, el bosquejo quedaría fuera de estos diagramas, ya que está incluido en la misma obra.

De una cierta manera, así sería cómo se ha considerado que se realizaban las obras tradicionalmente, y en muchos casos puede que fuera cierto.

Pero será sobre todo a partir del siglo XX cuando veamos un cambio efectivo en esta metodología. En la actualidad, y cada vez con mayor frecuencia, las obras se están comenzando a contemplar de una manera más global, lo cual nos llevaría a contemplar el proceso dentro de la misma obra, haciendo que el esquema fuera más bien algo así:



"[...]el Dibujo en el 1800 deja de ser definitivamente, la línea sobre el papel, o la representación pura de la naturaleza. Por el contrario, paso a ser parte del proceso mismo de creación, reflejo de la autenticidad y espontaneidad del artista. Si en el Barroco este proceso se internaliza, aquí se hace patente y definitivo, tanto así que muchos psicólogos, hoy en día, optan por la opción de hacer análisis de personalidad a través de un simple dibujo. Es en este sentido que, el bosquejo, el estudio, los croquis, apuntes, etc., cobran la importancia de una obra acabada."¹⁸

Hasta qué punto la creación y la recepción han variado a lo largo de la historia, sobre todo en el último siglo, y desde dónde ha surgido este profundo cambio se estudiará a lo largo de esta investigación.

¹⁸ ALVAREZ AYESTERÁN Lizett A.. "Definición e historia de una expresión artística primigenia." Artículo recogido en Cuadernos Unimetanos. n° 24. Julio de 2010. Texto completo en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4000245.pdf

BLOQUE II - HISTORIA

A lo largo de la historia del arte se han seguido pautas muy similares en la creación de lo que hoy contemplamos como objetos artísticos, aunque este proceso no siempre ha sido entendido y recepcionado de la misma manera. El uso del dibujo y el grafismo como primeras expresiones de la creación han sido una constante. Pero el dibujo frecuentemente se ha considerado un arte menor, a pesar de haber suscitado estudios dentro de los círculos artísticos. Veamos cómo estos cambios han tenido lugar, y lo que han supuesto.

“Cada generación de artistas le ha otorgado al dibujo una función ligeramente diferente. [...] El dibujo ha sido, pues, considerado desde finales del Renacimiento-[...]- como una forma de expresión artística por derecho propio en lugar de limitarse al esbozo preliminar, estructural o informativo, cuyo destino es ser desarrollado en otro medio”¹⁹.

Los apuntes y bocetos, que se han circunscrito habitualmente al campo del dibujo, poseen características, tanto formales como conceptuales, peculiares. Su historia corre paralela a la historia de las artes de las cuales ha sido su base; estilísticamente es fácil encontrar en ellos características formales similares a las obras realizadas en un momento o lugar concreto. Permite contextualizar las obras de una manera más precisa, así como dotar tanto a la obra final como a los trabajos previos de su propia contemporaneidad. Pero al mismo tiempo presentan ciertas similitudes entre sí.

Un punto importante a tener en cuenta es que se trata de un tipo de documento gráfico que habitualmente ha sido poco apreciado a lo largo de la historia, a no ser en casos muy concretos. Desde el coleccionismo, impulsado mayormente por Vasari, el dibujo en su conjunto -también aquellos dibujos que no se consideraban obras definitivas- comenzaron a ser considerados como piezas valiosas. Pero dentro de círculos muy exclusivos. Sólo en los últimos 200 años se ha comenzado a contemplar con interés, ya no sólo dentro del círculo cerrado de los propios creadores y un puñado de coleccionistas, el trabajo personal y diario de los artistas, considerándolo como una obra más a preservar. Pero, sobre todo en los últimos 50 años, estos documentos se han cargado de un valor hasta entonces insospechado.

¹⁹ SMITH, Stan. “Dibujar y abocetar”. Editorial Hermann Blume. Madrid, 1983. Págs. 8-11.

Esta misma preservación y afán de catalogación ha llegado a extremos radicales, creando álbumes artificiales con los apuntes dispersos de un mismo artista, llegando incluso a recortarlos para que tuvieran el tamaño “correcto”²⁰. Esto que ahora puede llegar a parecer una aberración, también nos habla de cómo el arte es considerado y recepcionado en una época histórica. El famoso cuadro de Rembrandt, “La ronda de noche” fue recortado en su momento para que pudiera encajar en una cierta pared.*

Porque, ¿en qué puede llegar a afectar a un dibujo el hecho de que pertenezca a un cuaderno o no? ¿Hasta qué punto se puede considerar el soporte configurador de la obra? ¿No estaríamos, en este caso, influenciados por lo que el libro, como objeto, supone para el mundo occidental? Aunque este tema se retomará en capítulos posteriores, creo interesante dejar la pregunta en el aire antes de comenzar con el estudio histórico.

En ocasiones, de los cientos de dibujos desperdigados, sólo se puede llegar a ideas preconcebidas sobre su pertenencia a un cuaderno, bien por el estilo, la técnica, el formato o la calidad del papel. Los aspectos estilísticos personales, la factura de la mano, muchas veces son difíciles de discernir, más cuando contemplamos los apuntes o bocetos más antiguos, ya que se hallaban muy influenciados por los condicionamientos sociales, en un momento en el que, lo que hoy consideramos artes plásticas, se miraban como una rama más de la artesanía. Si la autoría, e incluso la fecha exacta de la creación, son generalmente difíciles de fijar en este tipo de obras, la tarea se complica exponencialmente a medida que nos alejamos en el tiempo.

Principalmente, porque la carencia de firma es uno de los factores más característicos de estos grafismos, y es desde otros elementos desde donde se debe partir para su adecuada contextualización. Por otra parte, y a pesar de la extendida aceptación de las teorías que apuntan a la mayor expresión de la personalidad del artista en sus apuntes, lo cierto es que el estilo propio es otro de los factores que suelen estar ausentes. Aunque la falta de intencionalidad puede hacer que surjan gestos expresivos y espontáneos, el estilo -propio, buscado y perfeccionado- es de por sí artificial, por lo que como tal no aparece. Incluso es frecuente que ciertos apuntes resulten difíciles de datar y de categorizar en un estilo o período concreto.

²⁰ MARKS, Claude. “From the sketchbooks of the great artists”. Ed. Crowell. New York, 1972.

* El cuadro se expone en el Rijksmuseum, en Amsterdam, con una pequeña copia al lado que se realizó antes de ser cortado, lo que permite apreciar cómo era la composición original.

Así, normalmente sin firma ni estilo reconocible, se suelen presentar como piezas difícilmente contextualizables. Pero son precisamente estas características las que aportan sutilezas a obras y acciones que, contemplando únicamente la obra final y oficial, quedarían ensombrecidas. Sólo en ciertos casos éstos dibujos se han destacado, haciendo posible realizar un recorrido paralelo a la historia pública. Realizar una historia del arte afín, contextualizando estos documentos, es lo que se pretende en los siguientes capítulos.

Como se ha apuntado anteriormente, los elementos que se ejecutan en el trabajo previo a la realización de obras de carácter artístico son prácticamente inexistentes en las civilizaciones antiguas. Me refiero, principalmente, a las culturas que se desarrollaron en Europa y Oriente Medio antes de la entrada en la Edad Media. Pero considero que el desarrollo de las culturas precolombinas o africanas fue, en este aspecto, muy similar.

Las manifestaciones que ahora contemplamos como obras artísticas se producían siguiendo unos patrones estipulados por la institución religiosa. La creatividad en estos casos es prácticamente nula. Un diseño se repite de manera casi constante, con mínimas variaciones estilísticas. El trabajo previo a la realización de estas obras resulta indispensable, sobre todo debido a su carácter monumental. El boceto se comporta como una maqueta sobre la que tomar medidas para que éstas puedan ser trasladadas a una superficie mayor. La obra está ya prevista. Se trabaja con un fin concreto.

Ya en el Antiguo Egipto se encuentran algunos dibujos en pedazos de papiro, aunque más que apuntes o bocetos para obras posteriores, se trata de elementos lúdicos, en muchos casos caricaturas de personajes influyentes que, obviamente, no aparecen en las grandes obras de carácter público²¹. Pero también se han preservado algunos elementos que muestran la existencia de un trabajo preliminar a las grandes obras.

En el Museo de Arte Egipcio de Berlín se encuentran expuestas dos de estas piezas. Las obras se encontraban junto a elementos de la vida cotidiana, herramientas, pequeñas figuras de carácter costumbrista y útiles. Esto ya nos da una idea de cómo estas piezas son recibidas. No pertenecen al mundo artístico, sino al de los oficios. Una de estas piezas es un dibujo sobre papiro que muestra una imagen estereotipada de un personaje masculino, probablemente un dios o un faraón, sobre la cual se ha trazado una cuadrícula, lo cual demuestra que se trata de un dibujo preparatorio para ser transferido, probablemente a un fresco de mayor escala.

²¹ MARKS, Claude. Op. cit.

El otro elemento, más que boceto, es una obra de aprendizaje. Se trata de una pequeña esfinge inacabada, realizada en piedra, en uno de cuyos laterales se aprecian unas líneas conformando una cuadrícula -croquis-, que ofrecen mayor facilidad a la hora de guardar unas proporciones adecuadas en la obra posterior. Existe un canon estipulado, y sobre él se trabaja.

Aunque no he encontrado ningún elemento dentro de otras culturas cercanas, como las mesopotámicas o del norte de África, creo que es más que probable que el método de trabajo fuera muy similar. Un estereotipo se repite y todo el trabajo va dirigido a llegar a esa imagen predefinida. Del mismo modo se pueden contemplar las construcciones de las civilizaciones precolombinas.

La monumentalidad presente en la gran mayoría de las artes, tanto las figurativas como las que no, del continente americano, plantean el trabajo previo como una necesidad, aunque de nuevo se hace inevitable trabajar más a partir de inferencias que de elementos físicos. Otra de las constantes que se aprecia con total generalidad es la destrucción -o no conservación- persistente de la documentación referente al trabajo previo.

En el Museo del Quoricancha, en Cuzco, se conserva una roca de dimensiones medianas (podría inscribirse en un cubo de 40 ó 50 centímetros de lado) sobre la que se talló una pequeña maqueta de lo que sería una montaña parcelada y con algunas construcciones en su cima²². Se cree que podría corresponderse con una de las disposiciones de Machu Picchu, aunque no hay ningún estudio que lo sitúe de forma categórica como tal. Además, el estado de conservación y exhibición de la pieza dificultan sobremanera tal labor. Tampoco es posible saber si la pieza, que se encontró durante las labores de excavación y reconstrucción, había sido enterrada para ocultar una labor considerada innoble o para evitar su expolio.

²² Se encuentra (Julio de 2008) en una urna de cristal, con poca iluminación, y existe la prohibición expresa de realizar fotografías dentro del complejo museístico. La erosión de la pieza es palpable, lo que dificulta aún más una adecuada visualización comparativa.



Fragmento de pergamino expuesto en el Museo de Arte Egipcio de Berlín.

Pero es posible, y plausible, deducir que el enterramiento tuviera lugar por la primera de las opciones. En una obra con la que se pretende mostrar el poder divino, el trabajo que desemboca en tal obra se presupone guiado por la mano de dios. Al menos es esta una teoría que ha tenido gran aceptación en sociedades fuertemente religiosas. Seguramente era proclamada y divulgada por la propia casta religiosa, en la cual también se sustentaba el poder político. De acuerdo con esto, el trabajo humano, que necesita de una serie de herramientas humanas para poder ser realizado, debería ser destruido o escondido. Así es cómo la obra adquiere carácter divino.

Pero si realmente consideramos el boceto sólo como una herramienta, su utilidad acabaría en el mismo momento en que la obra fuera terminada. Podríamos en este caso entender la falta de estos elementos desde otro punto de vista. Quizá no se deba tanto a una acción premeditada como al abandono de una herramienta cuando ésta pierde su utilidad. Una maza se puede utilizar en repetidas ocasiones, pero un boceto, una maqueta, dejaría de ser aprovechable una vez que la obra a la que está destinada se finaliza.

Ya en Europa, en la civilización griega, el estereotipo comienza a desaparecer lentamente. Pero toda sombra de dibujo que pudiera haber existido se ha perdido, así como en la civilización romana. Aunque resultaría absurdo pensar que la no pervivencia de ese material signifique que nunca existió. La razón más aceptada, con la que estoy de acuerdo, es que en estas culturas se utilizaban tablillas recubiertas de cera coloreada, sobre las que se dibujaba con un estilete, para realizar todo tipo de notas y apuntes que no se consideraba que debieran ser preservados²³. Estas tablillas se reutilizaban de forma continua una vez que el grafismo dibujado, del tipo que fuera, dejaba de ser necesario²⁴. El uso del papiro y del pergamino no era desconocido dentro de estas civilizaciones, por lo que si se hubiera querido preservar estos documentos, se habría utilizado otro soporte para su realización. No creo que se pueda hablar de una destrucción deliberada y premeditada de estos dibujos. Sencillamente, no tenían ningún tipo de valor. De nuevo podría ser que se contemplaran únicamente como una herramienta carente de utilidad.

²³ LAMBERT, Susan. "El dibujo. Técnica y utilidad. Una introducción a la percepción del dibujo". Ed. Blume. Madrid, 1985.

²⁴ MARKS, Claude. Op. cit.

Pero al desaparecer el estereotipo nos encontramos un cambio significativo en la obra final, lo cual afecta al proceso que la precede. Se conservan testimonios sobre algunos métodos creativos seguidos en esta época. Apolonio de Tiana, pensador griego que vivió en los primeros años de la era cristiana, daba un claro ejemplo:

“Obsérvese el paso de las nubes en el cielo y se percibirán formas que darán materia a la imaginación de ese vidente que es el adivino”²⁵.

La observación de la naturaleza, es más, la observación personal, se establece como un primer disparador a la hora de crear. El estereotipo desaparece, aunque sigue existiendo una normalización bastante estricta; sigue existiendo un canon. Ya no es divino, ahora es humano. El naturalismo, el hombre como medida de todas las cosas, la proporción áurea... se establecen como reglas. Sin embargo, la imaginación del individuo ya toma parte en la creación. Aun así, la presencia de la musa se sigue planteando como imprescindible, pero no es una presencia total. En definitiva, el dios guía una mano humana, y a través de ésta se llega a la construcción de obras con un carácter más personal. Aparece el concepto de obra única.

Este cambio no afecta únicamente al resultado final de las obras. Podríamos decir que comienza a haber un proceso creativo, que hasta el momento no existía. Hasta este momento, podemos considerar que el proceso era únicamente constructivo. Esto provoca un cambio importante en lo que constituiría el propio proceso de construcción de la obra. Aunque sigue habiendo una fuerte imposición de ciertos cánones, los detalles que configuran las obras como únicas son los que hacen que sea necesario un estudio previo exhaustivo. El trabajo preliminar sigue siendo indispensable, pero por razones diferentes. No es por el tamaño, sino por la forma.

Si se trata de realizar una figura ya diseñada y definida, sólo es necesario ejercitarse en la resolución de esa figura. Pero, si se trata de hacer un retrato, son las pequeñas sutilezas propias del retratado las que se deben resolver. Y siempre de manera única. Los estudios y bocetos se hacen imprescindibles. Aunque no haya constancia física de ellos, su existencia era necesaria. Pero no tenían por qué ser perdurables.

²⁵ Cita de Apolonio de Tiana, de su “Tratado de las Adivinaciones”, recogida en GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coordinador) “Las lecciones del dibujo”. Ediciones Cátedra. Madrid, 1995. Cap.1. “El concepto de dibujo” por GÓMEZ MOLINA, Juan José. Pág. 117.

¿A qué podría deberse esta continua falta de piezas que reflejan el trabajo previo a la construcción de las obras? ¿Por qué no se les concedía valor? Como ya se ha apuntado, en las sociedades de carácter teocrático la creación, más si ésta está dedicada a honrar a un dios, o al poder que lo sustenta, se presupone como acción divina en la que la mano del hombre se convierte en una mera herramienta de la deidad. La destrucción del trabajo previo podría contemplarse en estas circunstancias como el ocultamiento de la mano del hombre como elemento constructor consciente, lo que atacaría de manera directa la escala de valores imperante.

La posibilidad de que la casi completa destrucción de estas piezas se deba a este factor, no debería ser pasada por alto. Y el que la misma práctica se haya seguido realizando cuando el sistema de valores cambia -como puede ser en el caso de sociedades teocráticas-, se podría considerar como un resabio de ésta.

Como se verá en capítulos posteriores, esta idea de la divinidad presente en la creación se ha mantenido en otras sociedades y/o épocas. Incluso propiciada por los mismos creadores. A pesar de que la deidad deja de estar presente de forma categórica dentro del proceso creativo, el artista ha tratado históricamente de situarse en el plano divino, desechando las herramientas que le fueron necesarias para la construcción de su obra. Así, la teoría de la obra de arte como objeto divino, la cual desembocó en el mito del genio creador, se ha mantenido hasta nuestros días como parte del imaginario colectivo.

En Occidente, y tras la persistente falta de dibujos preparatorios en las culturas griega y romana, no es hasta la temprana Edad Media cuando volvemos a tener constancia física de este tipo de obra. No sólo dibujos preparatorios, sino dibujos en sí. Sólo se encuentran de forma muy esporádica, en márgenes de libros y manuscritos, por lo que resulta muy complicado extraer cualquier tipo de conclusión.

“Se piensa que sólo se empezaron a realizar dibujos con fin en sí mismo a principios del Renacimiento. Existen, sin embargo, dibujos en las guardas de los libros de los manuscritos que no tienen una utilidad conocida y que dan la impresión de ser expresiones espontáneas de la imaginación del artista”²⁶.

Esta expresión espontánea no se contempla como apunte o boceto, sino como simple dibujo, sin un fin aparente más que la propia actitud lúdica del creador. Es cierto que su utilidad no es conocida, y es probable que no la tuviera. Ese mismo dibujo se comportaría como fin en sí mismo. Su intención no parece ser que fuera la de ser mostrado o, al menos, no a un gran público. Sin embargo, no podemos asegurar nada más. Según la definición que hemos dado sí que sería un apunte. El apunte como tal, como elemento para el desarrollo posterior de otra obra y pese a la creencia tradicional, existe antes de Leonardo, pero sin *pentimenti*, sin arrepentimiento²⁷.

Analicemos la razón de esta falta de arrepentimiento. Los creadores eran considerados artesanos, no artistas. Al menos no como hoy se considera el papel del artista. En la realización de obras oficiales, repetían un mismo patrón una y otra vez hasta que conseguían el efecto deseado. El método de construcción de la obra se plantea de la misma manera que en las sociedades antiguas. Y probablemente esto se deba a las mismas razones. Una sociedad absolutista, de carácter teocrático. El poder divino llega a todos los aspectos de la vida humana. La construcción de obras, así como las mismas obras, quedan supeditadas también a este poder. La corrección implica que se haya incurrido en un error previo, y errar es humano. En las

²⁶ LAMBERT, Susan. Op.cit. pág. 88.

²⁷ GOMBRICH, Ernst. "Norma y forma". Alianza Editorial. Madrid. 1984.

obras oficiales, lo que se desarrolla es un oficio. La palabra oficio proviene del latín *opificium*, derivada de *opificis* <artesano>’, que se formó, a su vez, mediante la yuxtaposición de *opus* <obra> y *facere* <hacer>²⁸. De ella deriva <oficial> que, según la RAE significa que algo es de oficio, o sea que tiene autenticidad y emana de la autoridad derivada del Estado, y no particular o privado.

Así, el arte público, es oficial. Pero, ¿qué ocurre con el arte privado? Precisamente estos dibujos se podrían reconocer como tal. Como hemos dicho, sí hay apuntes, pero sin corrección. Se conservan algunos dibujos en los que esto se aprecia; obras muy similares, casi iguales entre sí, en las que las pequeñas diferencias aparecen como ligeros cambios en algún elemento o en sus proporciones. Estos dibujos representan figuras de repertorio; son un ensayo, prácticamente aprendido de memoria.



²⁸ <http://www.elcastellano.org/palabra.php?id=1797>

Anónimo. Abadía de Ramsey (hacia 1165). Dibujo a pluma sobre boceto a punta metálica.

Entonces, no es que no haya arrepentimiento. Sí lo hay, pero la figura entera se repite para llevar a cabo la corrección. Se trabaja sobre estos dibujos, que clasificaremos como arte privado, de la misma manera que se trabaja en el arte público. Se realizan de primera intención y con una única línea. Se sigue el oficio, se hace una obra, pero no se crea. La tradición tenía más peso que la creación²⁹. El artesano copiaba y repetía un modelo, sin que su propia creatividad en las representaciones entrara en juego.



²⁹ OBERHUBER, Konrad (Editor e introductor). "Old master drawings. Selection from the Charles A. Loeser Bequest". Harvard University. Massachusetts, 1979.

Anónimo toscano. Finales del siglo XIV.

Debido a esta práctica, lo que aparece en esta época son los llamados libros de emblemas. Algunos autores relacionan la etimología de este término con la palabra que deriva del latín *exempla*, ejemplo. Según el Diccionario de la Real Academia Española, encontraríamos su origen en *emblema*, adorno superpuesto, y cuya definición actual es la de: Jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, al pie de la cual se escribe algún verso o lema que declara el concepto o moralidad que encierra.

No se trata de bocetos propiamente hablando, sino de imágenes para la fijación de símbolos que los artesanos utilizaban para representar ciertas escenas o ideas a la hora de decorar-crear las obras. Pero sí funcionaban como bocetos, aunque no los consideremos hoy en día como tal. Se compartían como cuadernos de bocetos de carácter colectivo, a partir de los cuales se creaba el código sobre el que se basaban las imágenes simbólicas y alegóricas con las que se propagaría el mensaje de las grandes obras oficiales. De esta manera, también se normalizaba un lenguaje visual, que facilitaba la comunicación, ya que es así como las obras oficiales se significarían a lo largo de la Edad Media. Su principal función es dar a conocer el poder de dios. Y para conseguir que esta comunicación sea lo más efectiva posible, el código debe normalizarse.

La más antigua de estas obras de las que se tiene constancia es el llamado “Prudentius Manuscript”³⁰. Se trata de una serie de láminas que recogen distintos diseños aplicables en su gran mayoría a las artes decorativas. Ahora bien, estos dibujos no se tomaban del natural, por así decirlo; eran grafismos que repetían patrones ya existentes en otras obras. Las variaciones que se hacían en las subsecuentes obras realizadas a partir de estos diseños son mínimas; las formas se iban estilizando y adaptándose consecuentemente a las nuevas construcciones o a los gustos de cada momento. Pero la base, el código, se mantiene.

³⁰ MARKS, Claude. Op. cit.



Lámina perteneciente al Prudentius Manuscript (hacia 1025 - 1028)

"A medieval sketchbook was above all an exemplum, or pattern book, in which the artist copied or adapted drawings in older manuscripts as models for workshop use."³¹

El recopilador o creador de estos dibujos se cree que fue Adémar de Chabannes (¿...?-1034). No se sabe realmente si fueron una o varias manos las que realizaron los diferentes dibujos. El estilo se mueve entre el románico y el bizantino, por lo que lo más probable es que se realizara la recopilación a partir de distintas fuentes. Aunque también es posible que todos hayan sido realizados por una misma persona en diferentes momentos y/o lugares. No existe una factura personal, pero tratándose de copias de motivos, también sería difícil que ésta llegara a desarrollarse.

En algunas de sus páginas aparecen textos supeditados al dibujo, lo que demuestra que fueron escritos *a posteriori*. Por la tinta y el trazo parece ser que ambos grafismos fueron realizados con la misma herramienta, y probablemente por la misma persona. Pero no hay ningún elemento que así lo atestigüe. Puede ser que dos manos diferentes trabajaran sobre la misma lámina. En otras láminas aparecen iniciales, con las que se cree que se marca el color, bien del original (al menos esta es la teoría más extendida), aunque también podría ser que fueran los colores con los que el dibujante consideraba que debían ser pintados. Esto nos da clara muestra de cómo el manuscrito, la palabra, se une al dibujo. Es más, a un dibujo que pretende ser patrón para realizar otras obras. La imagen por sí misma tiene una limitación comunicativa. La palabra la suple. Estas notas escritas aparecen porque son necesarias, tanto si han sido realizadas por la misma mano que llevó a cabo los dibujos, o por otra.

Lo realmente interesante de esta obra es que, al reducir todas las artes al mismo medio, la línea pura, permite analizar de manera más exhaustiva la figura, sin tener en cuenta la técnica utilizada en la obra original (escultura, relieve, pintura...). El grafismo -en este caso, la línea- se configura claramente como la herramienta más efectiva para la futura reproducción de una imagen.

Algo posterior es el libro realizado por Villard de Honnecourt, sobre el cual él mismo dijo: "He estado en tantos países como puedes ver en este libro"³². Está fechado entre 1220 y 1240, años entre los que se tiene constancia que este arquitecto-viajero

³¹"Un cuaderno de dibujo medieval es sobre todo, un modelo, un libro de patrones, con el que el artista copiaba o adaptaba dibujos de manuscritos más antiguos como modelos para usar después en el taller." MARKS, Claude. Op.cit. Pág. 7.

se mantuvo en activo. Él mismo, con sus palabras, lo plantea como un libro de viajes, y además, ilustrado. Este volumen es el más importante, y que más ha sido estudiado, de este tipo de libros medievales de los que se tiene constancia.

"Of all the works that can be defined loosely as medieval sketchbooks, perhaps none has received more scholarly attention than the portfolio of drawings created by Villard the Honnecourt sometime between 1220 and 1240."³³

Aunque estéticamente es muy similar al álbum de Adémar de Chabanes, son sus propias palabras las que hacen que, desde su concepción, este cuaderno varíe sutilmente en su significado. No hay que olvidar que, en un momento histórico en el que la religión condicionaba cultural y socialmente a la civilización occidental, el estilo y la temática estaban totalmente supeditados a una estética prefijada por la Iglesia. Honnecourt también repite patrones, pero en este caso les da un valor documental: el que tiene el moderno libro de viajes, que tendrá su apogeo en el Romanticismo. Estos aspectos se analizarán más adelante. Pero es posible encontrar otra distinción.

Incluso en el caso de Honnecourt, quien realiza este cuaderno de *motu proprio*, sin que se trate de un encargo ni de un trabajo con un fin prefijado, se puede apreciar el amaneramiento de las formas, lo que lo acerca formalmente al cuaderno de Adémar de Chabannes. Pero las apariencias son sólo superficiales. Se han realizado comparaciones entre los dibujos de Honnecourt y algunos de los modelos reales, los cuales aún se encuentran en diferentes iglesias y construcciones que visitó durante sus viajes. Se puede apreciar que se producen no sólo cambios de proporciones de una misma imagen, sino también exageraciones y enfatizaciones, de lo que se puede deducir que no se trata sólo de una copia, sino de una obra con un cierto carácter crítico³⁴. Mientras que las láminas del libro de Adémar parecen ser copias fieles, Honnecourt realiza una recreación. Asimismo, es posible apreciar líneas de construcción dentro del dibujo, geometrizando las formas generales; siguiéndolas, se puede seguir el método utilizado para la recreación de los diseños.

³² MARKS, Claude. Op.cit. Pág. 7..

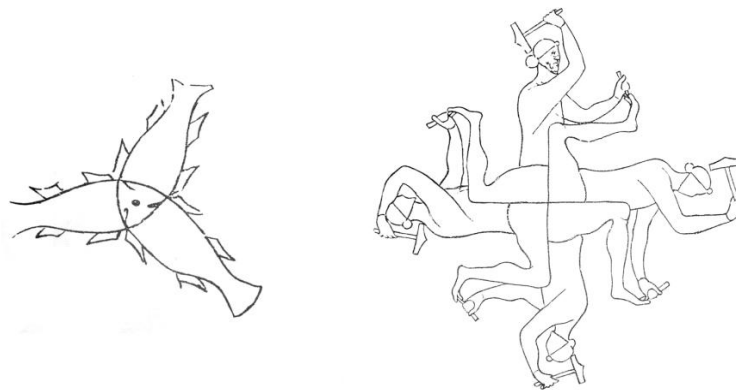
³³ "De todas las obras que, sin demasiada precisión, puedan ser definidas como cuadernos de apuntes, quizá ninguna haya sido tan estudiada como la carpeta de dibujos creada por Villard de Honnecourt en algún momento entre 1220 y 1240." OLCOMB, Melanie. "Strokes of Genius. The Draftsman's Art in the Middle Ages". En "Pen and Parchment. Drawing in the Middle Ages". Catálogo para exposición en el MOMA. New York, 2009. Pág 26.

³⁴ SMITH PIERCE, James. "The notebooks of Villard de Honnecourt". Artículo recogido en la revista "New Lugano Review"1976. Editada por James Fitzsimmons. Vol. 8-9. Zurich. Pags. 28-36.

Los dibujos están realizados a partir de la realidad, pero no de ese mismo natural del que partió Adémar de Chabannes. Según parece, el método de dibujo de Honnecourt, era diferente. Todo comenzaba con una observación previa de los motivos, para luego dibujarlos de memoria, tratando de reducirlos a formas geométricas. Práctica muy similar a los ejercicios de dibujo de retentiva. En una de sus páginas hay una anotación del propio autor que dice: “Aquí empieza la introducción al dibujo”³⁵; casi como si pretendiera realizar un manual para el aprendizaje de las bases del dibujo naturalista, creando esquemas particulares en detrimento de los universales que primaban durante la Edad Media. En este caso el dibujo ya no se utiliza sólo para copiar a partir del modelo dado, sino que el modelo se pone a la disposición de la imaginación del artista con capacidad creativa propia, permitiendo la aparición de variaciones.

Esta geometría, y la búsqueda de movimiento que aparece en algunos de sus diseños, comienzan a marcar el paso de la copia medieval a la exploración estética renacentista. Villard de Honnecourt se posiciona así como un gran adelantado a su época, aunque debemos recordar que es más que probable que su obra no fuera la única con estas características, sino una de las pocas que consiguió sobrevivir a su tiempo.

³⁵ Ibid.



Entre los últimos años de siglo XIV y los primeros del siglo XV están fechados los diferentes trabajos reunidos en el conocido como “El libro de apuntes del Monje” (“The Monk’s Sketchbook”). En realidad se trata de un compendio de varios dibujos anónimos, y parece ser que realizados por distintos artistas, entre los que se recogen estudios de lo más variopinto y extraño: personajes alegóricos, animales fantásticos... pero también apuntes de manos y caras que muestran una cierta dificultad a la hora de realizar una representación naturalista, en un momento en el que ya se trataba de romper con los cánones establecidos³⁶. Se aprecia en algunos de estos dibujos una cierta cualidad de inacabados. Y aunque siguen siendo figuras bastante hieráticas, la factura del trazo es más suelta.

Además, se observan algunos garabatos sin ningún tipo de sentido o finalidad aparente. Esto puede hacer pensar que se trate de dibujos de aprendices, o bien que el carácter lúdico del dibujo aparece aquí de forma más patente. Pero también se podría pensar en garabatos realizados al azar, en los que el dibujante trataría de buscar *a posteriori* una inspiración. Apolonio de Tiana proponía observar las nubes. Aquí podría ser que se creara una nube. Un movimiento casual, que serviría de disparador para futuras imágenes, un antecedente del automatismo.

Por otra parte, la yuxtaposición de diferentes figuras en una misma lámina nos indica que se trata de dibujos preparatorios o ejercicios, y no de láminas inacabadas, que fueran realizadas con la primera intención de ser mostradas.

Este tipo de obras son excepcionalmente raras y poco frecuentes en esta época, pero quiero hacer hincapié en que la falta de material que documente estas acciones en épocas anteriores, no implica su inexistencia. Sólo que su perdurabilidad no se consideraba necesaria o que no eran elementos valiosos.

³⁶ MARKS, Claude. Op. cit.



Lámina perteneciente al libro de apuntes del Monje. ss. XIV - XV.

De la misma época data el bestiaro conocido como “El Taccuino de Giovannino de Grassi”³⁷. Los bestiarios, obras muy populares en la Baja Edad Media, son un compendio de animales, plantas y en general de historia natural, recogidos bajo la forma de volúmenes ilustrados. En muchos casos, la mezcla de ficción y realidad está presenta bajo la forma de animales fabulosos o recopilaciones de antiguos mitos.

Quizá lo más relevante de este cuaderno, del cual tampoco se conocen todas las manos que contribuyeron para su creación, es el naturalismo con el que los animales se representan. Si bien siguen apareciendo algunos animales fabulosos, en la gran mayoría de las imágenes se puede apreciar un estudio meticuloso de la naturaleza viva, no ya de representaciones anteriores. En el trazo de estos dibujos se puede distinguir el virtuosismo impecable de los artífices, ya no de la copia, sino en la absoluta creación. La observación se hace del modelo vivo, y no de una figura de repertorio ya construida.

*“El dibujo, como núcleo proyectivo y cognoscitivo, se reconoce ya como eje de la multiforme actividad de Giovannino, [...] revela aspectos hasta ahora inéditos sobre la observación del natural, una libertad y una dignidad autónomas de la praxis del dibujo [...]”*³⁸

Los dibujos adquieren características personales. Ya no se trata de copiar una figura, siempre igual y siempre en la misma postura. Ahora se trata de dibujar, de recrear una realidad, dándole un sentido propio y único. Esta faceta sería comparable a la ya analizada con respecto al método de trabajo seguido en la cultura griega. Pero en este caso sí hay un material que lo documente.

³⁷ RECANATI, Maria Grazia. “Un bestiario fabuloso”. Artículo recogido en la revista FMR, Nº 8. Agosto-Septiembre de 2005. Págs. 107-132.

³⁸ Ibid. Pág. 116.



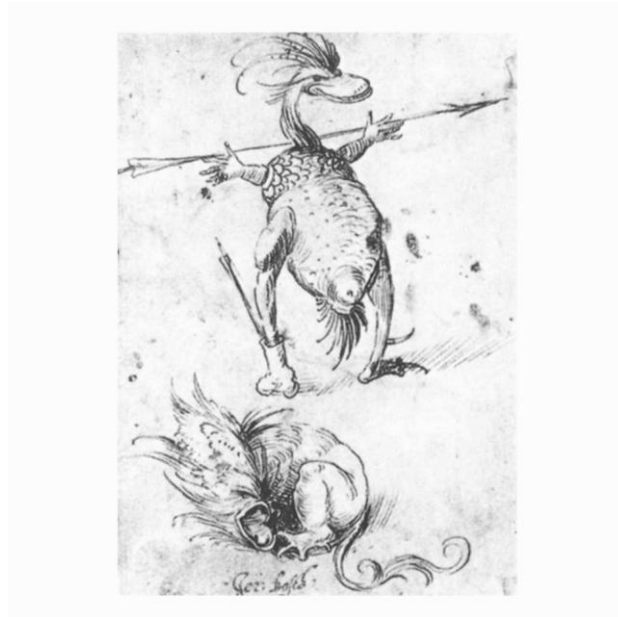
Un componente a analizar dentro de estos dibujos es que, a pesar de aparecer trazados con esmero y absoluta limpieza y nitidez a partir de unas líneas previas muy sutiles, en algunos de ellos se puede apreciar un desgaste particular en ciertas zonas, concretamente en la cabeza de un lobo y un leopardo incluidos en la misma hoja. La curiosa disposición de los raspados nos debería hacer pensar sobre un posible arrepentimiento antes que en una degradación natural del material, algo inusual para la época. Parecería como si el autor tratara de borrar unos trazos con los que no estaba completamente conforme. En este caso, estaríamos ante la presencia de un arrepentimiento, pero ya con la constancia de la corrección sobre el propio dibujo.

En general, y como ya ocurría en las láminas de "El libro de apuntes del Monje", todos estos trabajos muestran la particularidad de representar varias figuras, normalmente sin ningún tipo de vínculo entre ellas en una misma página, llegando en algunos momentos a superponerse o a abigarrarse.

Pero lo más curioso es que es posible encontrar este mismo efecto en obras pictóricas que datan de esta misma época. La adecuación al marco que muestran muchas imágenes medievales resulta ocasionalmente demasiado forzada. Aquí es donde se aprecia cómo afectaba al trabajo final la carencia de un estudio compositivo preliminar. Son más comunes los dibujos de elementos sueltos, como patrones a seguir, que el estudio de composiciones finales. Las composiciones completas normalmente recogen escenas arquetípicas. Se comportan formalmente como elementos únicos. Probablemente la adecuación al marco se hacía directamente sobre el soporte final.

El que la composición parezca *a priori* carente de importancia a nivel estético lo atribuyo a la función principalmente comunicativa que el arte tiene en este periodo. Lo que se cuenta es más importante que cómo se cuenta. La composición se basa en reglas básicas de equilibrio, centralización de la figura principal y jerarquización. Pero no hay estudios compositivos de masas. Es a finales de la Edad Media cuando podemos observar la existencia de un mayor número de este tipo de obras; aparecen composiciones completas y con bastante detalle. Sería interesante plantear un estudio de la relación que pudiera haber entre el desarrollo individualizado de las composiciones y el progresivo incremento de la pintura de caballete.

Porque mientras que los estudios de elementos sueltos se piensan para su desarrollo en pintura mural, para un trabajo colectivo, la pintura de caballete, siendo un trabajo de carácter más individual, contribuye al desarrollo de composiciones personales.



Este efecto tiene a su vez otra vuelta de tuerca. Se desarrolla la composición, pero se vuelve al estudio de elementos sueltos, aunque ahora desde un punto de vista diferente. Dentro del gótico tardío, y en el ámbito flamenco antes que en el italiano, encontramos una novedad que quizá no se juzgó en su momento con la atención merecida; nos referimos a la atomización en los dibujos previos a una obra final. La diferencia estriba en que estos dibujos, estando ya pensados para una composición concreta, eran desarrollados fuera de esta, resolviéndose como pormenorizados estudios de figuras con un carácter personal, ya no de prototipo. Cada artista comienza a desarrollar a sus propios personajes. Si bien el emblema sigue existiendo -y como se verá, perdura hasta hoy de diferentes maneras- no sólo la composición, sino también los elementos que la configuran, se personalizan.

Llamativos resultan los apuntes y bocetos de El Bosco. En ellos se reconocen algunas de las figuras que aparecerán en sus obras, pero tratadas como personajes sueltos. Son principalmente él y Brueghel el Viejo los que realmente comienzan a plantear el <así es como veo yo el mundo> ya no desde la copia, sino a partir de una observación de la realidad filtrada por la imaginación y conducente a una verdadera creación personal.³⁹ Esto es lo que nos queda patente, no sólo desde la observación de sus obras finales, sino también a través del análisis de sus apuntes y bocetos. Esta manera de trabajar comenzará a extenderse rápidamente y estos aspectos se irán incrementando a lo largo del Renacimiento.



³⁹ MARKS, Claude. Op. cit.

Anónimo italiano. (hacia 1400).

A través de obras gráficas fechadas entre el Quattrocento y el Seicento se aprecia en las líneas, no sólo cómo la técnica del volumen y la expresividad se desarrollan, sino cómo el estilo se define, o al menos trata de hacerlo, desde el boceto⁴⁰. El artista realiza una verdadera labor de investigación a la hora de realizar una obra. Tanto la composición como los personajes son estudiados de manera individual. La introducción de los estudios sobre perspectiva abre un nuevo abanico de posibilidades, sobre todo a nivel compositivo. Estos cambios se suceden paulatinamente, tanto en Flandes como en Italia, y aunque de manera distinta, las transformaciones apuntan a una misma dirección. El estudio, lo mental, se adentra en el terreno del arte, sacándolo de su condición pretendidamente única de oficio.

*"The Italian sometimes refers to sketches, preliminary drawings and rough drafts as pensieri ("thoughts")."*⁴¹

Veamos cómo este cambio de pensamiento se aprecia en los dibujos preparatorios. Es Durero el que en sus cuadernos comienza a mezclar apuntes de paisajes, costumbres y animales con sus sueños y pesadillas, los cuales resultan perfectos documentos de su estado anímico⁴². Arte y psicología comienzan a fusionarse a través del proceso creativo, aunque muchas veces esto no sea visible de manera tan clara en la obra final. Como podremos apreciar, el cuaderno de apuntes comienza a ser una herramienta casi indispensable para el creador en este período. El apunte y el boceto comienzan a ser considerados - al menos por sus creadores- parte indispensable de su trabajo, y el cuaderno se convierte en el mejor soporte para que estos sean guardados. Porque, a fin de cuentas, el cuaderno se comporta como un envase, como caja una protectora. Pero también se carga de otro tipo de significados.

⁴⁰ OBERHUBER, Konrad. Op. cit.

⁴¹ "Los italianos, a veces, se refieren a los apuntes, las ideas preliminares o los dibujos toscos como pensieri ("pensamientos")." MARKS, Claude. Op, cit. Pág 48.

⁴² MARKS, Claude. Op. cit.

El cuaderno comienza a comportarse como confidente; del trabajo diario, pero también de los objetos de deseo. Los dibujos previos dejan de relacionarse con la obra concreta a la que éstos están dirigidos. El estudio sistemático de la naturaleza, así como del mundo imaginario y personal de cada autor, va dejando de ser un caso aislado, y queda constancia de que esta forma de trabajar comienza a generalizarse poco a poco. También resulta llamativo observar cómo los apuntes, aún sin una marca clara de arrepentimiento, comienzan a estructurarse en series de apuntes consecutivos con los que se buscan las diferentes posibilidades de un mismo elemento. El estudio personal en la creación se adopta como claro rasgo distintivo de este período artístico, en clara contraposición a como se había desarrollado este trabajo a lo largo de la Edad Media.



Holbein el Viejo. (1497 - 1543). "Estudio de busto de mujer y manos".

Un gesto de espontaneidad que comienza a observarse y del que empezamos a tener constancia a partir de esta época es la realización de varios dibujos preparatorios para una misma obra, ya no sólo en secuencia, para realizar una búsqueda compositiva o formal. Se realizan en una búsqueda de mejora personal, sin obedecer a rasgos estilísticos concretos.

H. Holbein el Viejo dibujaba retratos de una misma persona desde distintos ángulos, tal vez tratando de captar ya lo que se podría definir como principio del retrato psicológico. Los retratos recogidos en sus cuadernos son verdaderos estudios del individuo, pero esto desaparece en el trabajo final, en el que las convenciones del gótico tardío asoman.⁴³ El trabajo previo es privado y, seguramente por eso, los cambios que se pueden apreciar en él son más notables que en la obra final. Comienzan a adquirir un valor personal, los artistas los guardan, pero su valor no se desarrolla a nivel mercantil o social.

El que estos dibujos carecieran de estos valores, que no fueran mostrados ni documentados, de nuevo hace que sea muy complicado datarlos, así como que llegar a aseveraciones tajantes sobre el tema sea imposible a falta de mayor documentación. El que no puedan relacionarse claramente con obras posteriores, dificulta aún más esta labor. Pero es en este carácter de ambigüedad donde se pueden llegar a situar, y así comenzaron a ser contemplados siglos después: como obras con características diferentes a las del arte oficial. Aunque, en ciertos círculos, sí comienzan a ser valorados de diferentes maneras.

En este momento comienzan a hacerse muy populares en Italia los *taccuinos*; álbumes o cuadernos de artistas, que no sólo se usaban para tomar apuntes de todo aquello que les llamara la atención, sino que también los utilizaban a modo de dossier para enseñar su tipo de obra. Estos cuadernos terminaban, por lo general, desmembrándose a la muerte del artista; se seleccionaban y conservaban sus obras más interesantes, y el resto se desechaba⁴⁴. Esta práctica estaba extendida por toda Europa. Se sabe que el cuaderno de H. Holbein el Viejo fue desmembrado y vendido por piezas, siendo un coleccionista el que lo recompuso posteriormente.⁴⁵ Fueron los coleccionistas, figura que también aparece en este período en Italia, los que

⁴³ Ibíd.

⁴⁴ MENA MARQUÉS, Manuela. *"Cinco son las Magas"*. Incluido en *"El cuaderno italiano 1770 - 1786. Los orígenes del arte en Goya"*. Ediciones Museo del Prado. Madrid, 1994.

⁴⁵ MARKS, Claude. Op.cit. Pág. 48.

comenzaron a darle un valor a estas piezas. Pero veamos ahora cómo los cuadernos se comportan dentro del círculo de los propios creadores.

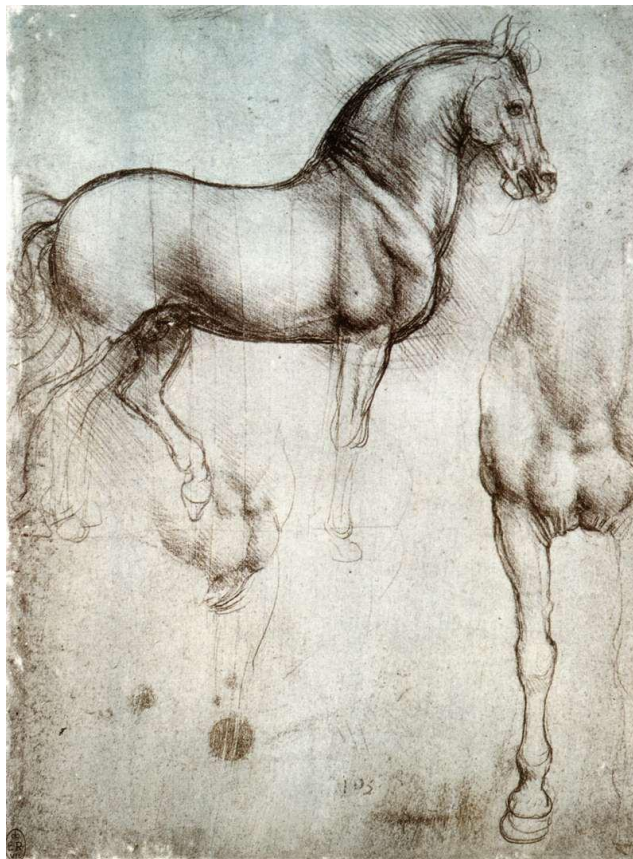
Quizá los más conocidos sean los cuadernos realizados por Leonardo da Vinci, en los que mezcla tanto bocetos de obras como pensamientos filosóficos, al tiempo que esboza principios físicos o anota recetas en torno a las técnicas pictóricas. Estos se salvaron del desmembramiento gracias al reconocimiento que el artista alcanzó en vida, aunque no era lo más habitual.

Además, observándolos, resulta fácil llegar a la conclusión de que fueron realizados con la intención de que fueran una obra en sí mismos, completos e indivisos. Puede que no como obra de arte, sino como estudio de un proceso. El arrepentimiento se deja ver porque probablemente esa fuera su verdadera finalidad: observar el desarrollo de la construcción. Y es esa su característica más notable: Leonardo fue el que, de forma progresiva, comenzó a realizar apuntes tal y como hoy los conocemos y entendemos. El arrepentimiento aparece de forma patente, confiriendo a los apuntes y bocetos una estética característica propia que han conservado hasta nuestros días.

El que las líneas constructivas se mantengan tiene un significado propio. Parece ser que los niños, de manera espontánea, conciben el dibujo de esta manera, reconociendo las líneas "que valen".

"Una vez que un trazado se reconoce cómo malo, es como si no existiera, el niño ya no lo ve, hipnotizado en cierta manera por el nuevo trazado que lo reemplaza"⁴⁶.

⁴⁶ Cita de DEPOUILLY, Jacques, recogida en el prólogo a LUQUET, G.H. Óp. cit. Pág. VIII.



Pero claro, esto es así cuando el dibujo que se realiza es personal. Los niños no realizan una valoración artística de sus trazos, todos se realizan con la misma intensidad. En los dibujos preparatorios y estudios, esto no es así. El artista, al realizar sus bocetos utiliza métodos de ensayo y error, tantea la línea hasta que ésta encuentra su lugar. Pero la intensidad del trazo varía significativamente, dejando apreciar claramente cuál es esa línea <que vale>. Esto parece evidente. Y así es cuando todo el proceso es realizado por la misma persona.

Leonardo da Vinci (1452 - 1519). "Estudio para un caballo".

Pero recordemos que durante el Medievo estos bocetos y estudios se utilizaban de manera colectiva. Quizá esa fuera la necesidad de pasarlos a limpio. Puede ser que las líneas constructivas desaparecieran para minimizar posibles confusiones. Esto se hace innecesario cuando el trabajo es personal. Ya no es necesario tapar, borrar o esconder esas líneas, las cuales ahora ya se conservan. Se trata de una de las consideradas como características propias del boceto desde el siglo XIV hasta el XIX. El hecho de que estas líneas aparezcan en este momento, y no antes, nos muestra el cambio que se generó en las artes a partir del Renacimiento en la búsqueda de espontaneidad, aunque ésta llegara a desaparecer formalmente en la obra final. Esto, que podemos encontrarlo en los arrepentimientos o *pentimenti* en la pintura, bien por el paso del tiempo, bien con modernas tecnologías de visualización, es evidente en los apuntes.

“El dibujo, tal como sucede con el arte, puede ser concebido como proyecto o como proceso, algo que también se puede reconocer en los 'dibujos latentes' de muchas obras. [...] Una de las características más singulares del dibujo es la posibilidad de dejar constancia de todo el proceso de trabajo”⁴⁷.

Esa constancia es palpable a partir del Renacimiento, y se considera a Leonardo como su precursor. Aunque su mayor logro, desde mi punto vista, es otro. El planteamiento que se maneja a lo largo de los cuadernos es que este tipo de trabajo es fuente de inspiración, no sólo para la obra que se va a realizar con él, sino también para trabajos posteriores.

“El boceto no es ya preparación de una obra concreta, sino que parte de un proceso que está en continuo desenvolvimiento en el espíritu del artista”⁴⁸.

El arte se comienza a plantear como un progreso personal en su totalidad. La finitud en sí de la obra comienza a ser considerada como un término ambiguo. El proceso creativo deja de compararse con un segmento lineal y comienza a ser examinado como un desarrollo de carácter infinito, en el que principio y fin se desdibujan y dejan de ser contrarios. Si recordamos los dos primeros diagramas que representan el proceso de construcción de una obra en el capítulo " Hacia una

⁴⁷ CABEZAS, Lino. Capítulo “El andamiaje de la representación”, dentro del libro GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coordinador). Óp. cit. Pág. 294.

⁴⁸ GOMBRICH, Ernst. Óp. cit. Pág. 148

precisión en el uso de los términos"⁴⁹, creo que sería en este momento dónde quedaría claramente posicionado el cambio de uno a otro.

*"Leonardo liberated drawing still further by establishing the sketch -rapidly executed, often in multiples- as the primary site of artistic invention. The speed of the hand, as Alberti had also recognized, is related to the movements of the ingegno, and the fast and provisional sketch permits the hand to follow the mind's explorations. [...] from the fifteenth to the sixteenth century the preparatory sketch took on a much greater role in composition and invention."*⁵⁰



⁴⁹ Página 91 de este volumen.

⁵⁰ "Leonardo liberó el dibujo aún más al establecer el apunte -de rápida ejecución, frecuentemente realizado de manera múltiple- como el punto de origen de la invención artística. La velocidad de la mano, como Alberti ya había reconocido, se relaciona con el movimiento del *ingegno* [ingenio], y la rapidez y provisionalidad del apunte permiten que la mano siga las exploraciones de la mente. [...] desde los siglos XV y XVI el apunte preparatorio tuvo un mayor papel en la composición y en la invención. WILLETTE, Thomas. ". Comentarios a ROSAND, David. "Drawing acts: studies in graphic expression and representation". Artículo recogido en la Rivista di Studi Italiani. Diciembre, 2002. Texto completo en www.rivistadistudiitaliani.it/filecounter2.php?id=203

Atribuido Bernardo Panetino (1437 - 1531)

La recuperación de las enseñanzas de los clásicos es más que patente. Esto queda claro al afirmar (y documentar) cómo la propia naturaleza sirve como fuente de inspiración; ya no como copia, sino como desencadenante. El paralelismo con las palabras de Apolonio de Tiana con esta cita de Leonardo es más que evidente.

“He visto formas hasta en nubes y muros desiguales que han suscitado en mí hermosas invenciones de cosas diversas”⁵¹.

Tampoco se tiene conocimiento de que anteriormente se tratara al boceto como elemento perteneciente al mundo del arte; ni siquiera era valorado mucho más de lo que lo puede ser cualquier herramienta. En el Renacimiento el artesano se convierte en artista. El dibujo empieza a ser valorado paulatinamente, ya no sólo como algo personal.

“Es indudable que durante el siglo XV se empezaron a guardar cada vez más los dibujos realizados en hojas sueltas que los realizados en cuadernos. Al principio los conservaban los artistas, como modelos a seguir, pero de esta práctica derivó la de que los maestros diesen a los aprendices que se iban una hoja de dibujo de recuerdo; de este modo los dibujos se convirtieron en seguida en muestras de estima personal”⁵²

Los dibujos sueltos, bien por desmembramiento de los cuadernos, bien porque fueran realizados en hojas sueltas, se cargan cada vez de un mayor valor fuera del ámbito personal. Esto marca un punto de inflexión sobre cómo el dibujo es entendido. El dibujo sale del cuaderno, de su propia caja en la que permanecía escondido y por primera vez se exhibe, aunque sea en círculos reducidos. Hasta qué punto el cuaderno protege y hasta qué punto esconde... la hoja, desprovista de las tapas, se descubre. Estos aspectos, relativos a la privacidad del cuaderno, se tratarán en un capítulo aparte.

⁵¹ Cita de Leonardo da Vinci, recogida en GOMBRICH, Ernst. Op. cit

⁵² LAMBERT, Susan. Op. cit



Leonardo da Vinci (1452 - 1519). "Hombres viejos".

Pero, a pesar de existir una tendencia general a la apreciación del dibujo como arte autónomo, bien como elemento propio del proceso creativo o como grafismo, la relegación al plano de las artes menores se sigue constatando como un hecho. Apuntes y bocetos se presentan con un aspecto dual. Un caso curioso es de los cuadernos de Miguel Ángel. Los dibujos que se conservan son muy pocos, y responden más al tipo de croquis escultórico, en los que se apuntan medidas y cubicaciones. Resultan llamativos algunos dibujos, no por su carácter artístico sino por la finalidad a la que se cree que estaban destinados. Entre sus dibujos se entremezclan listas de comestibles y menús, acompañados de sus correspondientes representaciones, totalmente esquemáticas, y que, perdiendo quizá su ambición estética, podrían haber sido dibujados para algún sirviente, probablemente analfabeto.⁵³



⁵³ MARKS, Claude. Op.cit.

Miguel Ángel Buonarroti. "Estudios para la sibila libia". (hacia 1510 - 1511)

El cuaderno acompaña Miguel Ángel a lo largo de su vida cotidiana. Y puede que fuera por esto por lo que, según una extraña leyenda, no les diera valor. Son muy escasos los dibujos preparatorios que se conservan de Miguel Ángel. La leyenda cuenta que, sintiendo pronta su muerte, ordenó que todos sus cuadernos fueran destruidos, ya que se sentía avergonzado de que la posteridad contemplase el gran esfuerzo, que él consideraba símbolo de torpeza, que su trabajo conllevaba.⁵⁴ Aquí aparecería ese resabio del que ya se ha hablado, según el cual se pretendía que el trabajo y la labor del artista se generaran desde el plano divino.

Con lo que debemos quedarnos principalmente es que, a partir de este momento, apuntes y bocetos se conservan con bastante frecuencia, principal, pero no únicamente, por razones personales. Por un lado, el dibujo comienza a configurarse como una disciplina propia, con sus propias reglas y métodos, lo que hace que el número de dibujos realizados se multiplique. Por otro lado, se establece como la técnica por excelencia para el estudio preliminar, en un momento en el que el estudio y la investigación, en todos los aspectos de la vida, se intensifican sobremedida.

Pero quizá lo más importante para este estudio sea la aparición del cuaderno, de cuyas particularidades hablaremos en un capítulo aparte. Leonardo escribió:

*"Te alegrarás de tener un pequeño libro de hojas preparadas con hueso molido y anotar en él ideas con una punta de plata... Cuando esté lleno guárdalo para servir a tus futuros proyectos, y coge otro y sigue con él."*⁵⁵

Estas palabras se nos presentan totalmente actuales, siendo repetidas de una forma u otra hasta el día de hoy por maestros y artistas. Esto nos indica claramente la importancia que se le da a los dibujos preparatorios, y la categoría, cada vez más elevada, en la que se sitúa el proceso creativo dentro del mundo del arte, el cual irá creciendo paulatinamente a lo largo de los siglos venideros.

⁵⁴ LAMBERT, Susan. Op. cit

⁵⁵ Cita de Leonardo da Vinci, recogida en LAMBERT, Susan. Op. cit.

Es a partir del s. XVII cuando el dibujo comienza a considerarse un arte por sí mismo; cuando comienza a diversificarse también en distintas ramas y a ser calificado como tal en diferentes estadios. Dibujo y proceso creativo se comienzan a separar, aunque sigue siendo a través del grafismo cómo la mayoría de las obras se comienzan a realizar.

Un tipo de piezas que prolifera en esta época son los llamados modelos, o dibujos de presentación. Aunque también es muy frecuente que se realicen con técnicas pictóricas. En el siglo XVII, aunque los artistas comenzaron a desarrollar un espíritu individualista, en la mayoría de sus encargos tenían que rendir cuentas ante el posible comprador. El creciente mercado del arte, surgido a partir del desarrollo de la alta burguesía, imponía la presentación de estos trabajos. De alguna forma se veían forzados a realizar un boceto bastante (demasiado) minucioso de la obra. Una vez presentado a los posibles compradores, se firmaba el contrato⁵⁶.

“Los dibujos de este tipo destinados a una pintura se han denominado a veces con la palabra italiana modelli. Como la finalidad de estos dibujos es impresionar a un posible mecenas, a menudo están más acabados que los bocetos que el artista realiza para su uso personal”⁵⁷.

Considerar al modelo como elemento propio del proceso creativo no me parece adecuado. En este caso sí que nos encontramos ante una herramienta con una necesidad concreta. Pero no para el desarrollo de la obra, sino para su posible venta. Aún así es indudable que, al tener que realizar un modelo, se modifica el proceso en sí. Quizá no creativamente, pero sí constructivamente. La espontaneidad que pudiera llegar a aparecer en una obra, puede quedar reflejada en el modelo. Pero en la obra final ese gesto ya sería una copia del mismo.

⁵⁶ LAMBERT, Susan. Op. cit. Pág. 117.

⁵⁷ VAN PUYVELDE, Leo. “The sketches of Rubens”. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd. Londres, 1947

Es precisamente esa espontaneidad, el que un trazo refleje el gesto con el que ha sido realizado, una cualidad que comienza a ser valorada en ciertos círculos artísticos en el período barroco. Esto da lugar a la formación de dos escuelas contrarias entre sí: los clasicistas y los tenebristas. Mientras que los primeros realizaban estudios exhaustivos de las figuras a representar, los segundos preferían trabajar de manera más espontánea, llegando en algunos casos a no realizar ningún estudio previo, trabajando directamente sobre el lienzo final. Entre estas dos vertientes radicales, representadas por los hermanos Carracci y Caravaggio respectivamente, se mueven la mayoría de los artistas.

*"Por un lado, el auge de las academias parece marcar definitivamente un modelo ideal a los productos artísticos tradicionales. Como buen dibujo se entenderá por tanto, a lo relacionado con la estética romana y veneciana. [...] Por otro lado, existe una reticencia a esta tendencia, encabezada por artistas como Caravaggio, que contrasta con el ordenado proceder del método académico."*⁵⁸

Nos encontramos aquí ante un hecho que se puede observar como paradójico. ¿Es realmente necesario el boceto? Caravaggio hacía gala de su método de trabajo, pero la factura de sus cuadros no expresa una pincelada suelta. ¿Sería realmente el resultado final tan distinto si hubiera desarrollado toda una serie de bocetos? ¿No podríamos considerar a esta variación más conceptual que plástica? La academia comienza a evolucionar y es en el dibujo dónde esto se aprecia. Los artistas comienzan a utilizar en el dibujo ciertos recursos que huyen del academicismo para acercarse a obras de estilo más abierto y libre.

*"[Sobre Canaletto] En sus dibujos, es constante la preocupación por la síntesis de los valores lineales al tiempo que su aplicación al modelado de la luz, mediante la realización de trazos de sugestión instantánea, casi taquigráficos, propios de la actitud gráfica necesaria para la realización de apuntes."*⁵⁹

Aunque estas características no llegan a apreciarse en la pintura, lo cierto es que la aparición de estas dos escuelas nos indica algo. El proceso creativo y constructivo de la obra cobra mucha importancia para el creador, la suficiente como para considerarlo definitorio dentro del producto final, aunque esto no llegue a apreciarse en el trazo de esa obra final. Pero en la

⁵⁸ CAETANO HENRIQUEZ, Enrique. "La figura humana en el dibujo de apunte: pretexto para una formación gráfica integral." Editorial Padilla.

Sevilla, 2011. Pág. 17.

⁵⁹ Ibid. Págs. 23 - 24.

composición sí se pueden apreciar diferencias. Mientras que Caravaggio realiza generalmente imágenes con pocos personajes, los Carracci se especializan en desarrollar composiciones complejas con multitud de elementos.

Resumiendo, en algunos casos se trabaja sólo a partir de esbozos compositivos a grandes rasgos para el trabajo en el taller. En otros, a partir de bocetos de trazado muy fino y detallista. En ambos casos, esto se hace como parte del trabajo previo para la construcción de la obra. Pero, por otra parte, nos encontramos con dibujos o pintura de aspecto muy perfilado para mostrar a los clientes. En este último caso, el que la finalidad fuera una u otra no puede ser delimitada formalmente por la pieza en sí. La diferencia entre un boceto muy perfilado y un modelo depende únicamente de la finalidad con la que se realicen, pero plásticamente podrían llegar a ser iguales.

A fin de cuentas, los modelos son pinturas o dibujos <amanerados>. Se puede diferenciar perfectamente en el taller en que se había realizado, ya que cada cual tenía el estilo y la mano del maestro, con la cual se formaban los discípulos. Esto tenía que ser perfectamente reconocible desde el primer momento. Como ya comenzó a suceder durante el Renacimiento, con el reconocimiento personal del artista como individuo, de la firma que aparezca en la obra dependerá su valor. El incipiente mercado del arte no es ajeno a estas piezas y, aunque esto será tratado en otro capítulo, afecta a cómo se valora el trabajo personal. Si existe un reconocimiento desde fuera, es lógico pensar que se le deba dar un mayor reconocimiento desde dentro. Y viceversa.

Así que el boceto y el modelo son considerados trabajos de valor, no sólo por el propio autor, sino también como algo para ser mostrado dentro y fuera de su estudio. Los grandes maestros guardaban algunos de estos modelos para enseñárselos a sus alumnos, supuestamente también como parte de la enseñanza de la técnica. Se conserva un modelo de Francisco Pacheco, realizado para la obra "La apoteosis de Hércules", de la que el autor se debía encontrar bastante orgulloso.

" [...] hubo de ser conocida por el joven Velázquez, pues es seguro que Pacheco conservaría el dibujo en alta estima, y lo mostraría a sus discípulos como modelo y ejemplo"⁶⁰.

⁶⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Dibujos europeos contemporáneos de Velázquez". Texto recogido en el catálogo con motivo de la exposición "El dibujo europeo en tiempo de Velázquez. A propósito del retrato del Cardenal Borja de Velásquez de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1999. Pág 36

Todo esto lleva a que los modelos, pero también los bocetos, se preserven y se difundan en ciertos círculos; muchos de ellos se conservan hasta nuestros días. Estos factores creo que son decisivos para entender cómo apuntes y bocetos comienzan a ser acogidos a partir de este momento desde otro ángulo. Y de nuevo nos encontramos con su correspondiente efecto en la producción.

Observemos un caso que considero paradigmático; el de Rubens (1577 - 1640). Es sabido que su taller fue uno de los que alcanzó una mayor productividad.



Annibale Carracci (1560 - 1609). Croquis - boceto para "El triunfo de Baco y Ariadna"

"Para satisfacer las numerosas demandas que le llegaban de todas partes y coronar con éxito tan apabullante quehacer, tuvo que sistematizar su actividad personal y organizar su taller, admitir colaboradores y solicitar ayudas. Los múltiples y variados encargos que recibía le obligaron a rodearse de expertos colaboradores (que no aprendices, aunque los tuvo, y muchos: él mismo, en una carta de 1611, dice haber tenido más de 100), [...] Aun así, no debe exagerarse (pero tampoco minimizarse) el papel del taller y de los colaboradores, pues todos trabajaron a partir de los bocetos y los modelos pintados o dibujados por Rubens, que sin respiro supervisaba el quehacer de todos sus ayudantes, corregía sobre la marcha los posibles errores o, de ser menester, daba los últimos toques a los cuadros, marcándolos siempre con su impronta personal. Y todo, mientras él ejecutaba por su mano la mayoría de las grandes composiciones."⁶¹



⁶¹ Texto recogido en <http://www.artehistoria.jcyl.es/artes/contextos/4728.htm>.

Annibale Carracci. "Triunfo de Baco y Ariadna". (1597 - 1602)

Se conservan muy pocos apuntes suyos, aunque una cantidad numerosa de modelos. La falta de apuntes sugiere una forma de trabajo muy específica, la proclamada desde la escuela tenebrista, que comienza a difundirse a partir de este momento: la búsqueda de la espontaneidad en los trazos y las pinceladas. Rubens trabajaba desde la espontaneidad: comenzaba a pintar un cuadro y, si éste no le interesaba, lo desechaba y comenzaba de nuevo.



Desde luego, esta práctica denota el poder adquisitivo que su taller tenía en ese momento, ya que el material resultaba bastante costoso, cuando no difícil de conseguir. Los supuestos bocetos que se conservan parece ser que son en realidad modelos, tarjetas de presentación para futuros compradores⁶². Se conservan varios modelos monocromos, de los que luego se realizaban modelos a color, así como distintas variantes sobre una misma obra, pero su minuciosidad y detalle demuestran que se realizaban con la finalidad de ser mostrados. En definitiva, si seguimos esta línea de pensamiento, nos encontramos con que estos modelos no tienen una necesidad dentro del trabajo personal del artista. Es el sistema es que los demanda.

Aunque el hecho de que gran parte del trabajo fuera realizado por otras personas les confiere otro significado. Al igual que sucedía con los libros de emblemas, cuanto menos confusión haya en un patrón, más sencilla se hace su reproducción. Pero en ningún caso podríamos hablar de un desarrollo necesario y personal para la concepción de la obra final. Asimismo, Rubens realizaba multitud de diseños para obras no destinadas a la pintura; tapices, por ejemplo. En estos casos, ese modelo (el cartón) sí es absolutamente necesario, aunque como herramienta, no como elemento de un proceso creativo. La necesidad de detalles perfectamente resueltos es innegable, para que de esa forma pudieran ser reproducidos en el tapiz.

Según los estudios realizados, parece ser que otra de las razones de que no realizara apuntes o bocetos para el desarrollo de su pintura era que no lo necesitaba, debido a su maravilloso virtuosismo, fruto del trabajo diario; realizaba copias de Tiziano pasados los 50 años. No realizaba apuntes para obras concretas, pero se preparaba y practicaba de forma constante. La gran mayoría de los dibujos que se conservan de Rubens no son preparatorios para una obra posterior concreta, sino fruto de un trabajo constante que, aparte de facilidad en el dibujo, le proporcionó un enorme banco de imágenes que utilizó a lo largo de su vida. Algunos de estos apuntes, inspirados en sus esposas o en sus hijos, se repiten en cuadros en períodos de más de diez años, sin que los personajes envejezcan⁶³. Se siguen las enseñanzas de Leonardo, de modo que la obra se configura a lo largo de la vida y no sólo desde una investigación concreta.

Por otra parte, gracias a la conservación que se hace a partir de este momento de los apuntes y bocetos, podemos apreciar claramente otro, llamémoslo, convencionalismo. Los bocetos, o más bien modelos, realizados para pinturas se plasmaban sobre lienzo, primero en gama acromática, y finalmente incluyendo el color. Pero, por ejemplo, los bocetos para realizar

⁶² VAN PUYVELDE, Leo. Op. cit.

⁶³ Ibid.

grabados tienen otras características propias. Se hacían en grises u ocre, acentuando sobremanera los contrastes y las líneas, aunque esto luego no apareciera en la obra final. Hay estampas en las que ha representado el diseño por su reverso, siguiendo las líneas ya impresas, probablemente para que sirvieran de modelo, en este caso al grabador, para seguir trabajando sobre la matriz. Las razones son prácticas, pero tienen un efecto en la estética. Se trata de un dibujo preparatorio con una finalidad muy concreta; sigue siendo una pieza más dentro de la maquinaria, un recurso, y como tal se ajusta a las necesidades de cada momento.



Il Guercino. (1591 - 1660). "Hombre leyendo en una mesa". Se cree que podría haber sido un estudio para algún San Jerónimo.

Centrémonos ahora en otra figura, en la que el método de trabajo se desarrolla desde un enfoque más individualizado: Alonso Cano (1601 - 1667). De él se conservan múltiples apuntes, bocetos y estudios para sus obras. Los realizaba, en general, en pequeños pedazos de papel. En algunos casos, cuando cometía algún error, quería realizar algún cambio o no quedaba convencido con alguna parte de la composición, con otro pequeño pedazo construía un parche con el que cubrir la zona en cuestión, y así seguir trabajando sobre el mismo soporte⁶⁴.

Teniendo en cuenta la gran cantidad de documentación de este tipo que se conserva, es de suponer que ésta era la forma más común de trabajar. Algo que desde entonces se ha mantenido como constante. Estos pequeños apuntes, en los que los parches son frecuentes, son ejemplos similares a los que podemos encontrar en los arrepentimientos pictóricos, pero en este caso física y efectivamente. Se trata de capas de papel superpuestas que corrigen, pero que también dejan vislumbrar el origen de la obra. Por supuesto esto dejó de ser necesario una vez que el uso del papel se hizo habitual y económico, por no hablar de las nuevas tecnologías, que siguiendo el mismo concepto, permiten el trabajo en distintas capas. Pero el boceto no necesita un mayor desarrollo. Ese pequeño dibujo es suficiente.

Por otra parte, es habitual encontrar copias muy similares de una misma composición, en ciertos casos ejecutadas por el propio artista que había realizado el original. Si bien ésta es una práctica común desde la antigüedad, el que se siga realizando en esta época (así como hasta la actualidad), vuelve a demostrar la fuerza de los convencionalismos que el arte seguía (y sigue) arrastrando en muchos casos, así como la influencia que el mercado ya comenzaba a tener. Aunque la exclusividad, el carácter de obra única ya se configura como una de las grandes virtudes del arte, algunas composiciones son repetidas, de manera muy similar entre ellas, y seguramente con el único afán de satisfacer una demanda.

Pero también son cada vez más comunes las copias de cuadros dentro de otras obras como perfecto homenaje hacia artistas admirados, introduciendo la cita como aspecto conceptual dentro de las artes plásticas. "Las Meninas" de Velázquez es un claro ejemplo.

⁶⁴ Para más información, ver catálogo publicado con motivo de la exposición realizada en el Museo del Prado en 2001, V.V.A.A. "Alonso Cano. Dibujos." Ed. Del Prado. Madrid, 2001



Pero a veces, estas copias (¿reinterpretaciones?) surgían del boceto, no de la pintura final, dando lugar a interpretaciones de mayor riqueza. La popularidad o importancia que alcanzaban ciertas composiciones, fue la razón principal de que un mismo boceto, en varias ocasiones, diera lugar a diferentes obras, aunque en muchos casos no demasiado distintas. Un dibujo o apunte podía llegar a utilizarse como los antiguos emblemas. Uno de los pocos dibujos que se conservan atribuidos a Velázquez es un retrato que realizó del Cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco. Se trata de un boceto

*"[...] realizado sobre papel verjurado amarillento, con lápiz blando, negro. Abarca fundamentalmente sólo la cabeza y está captado de medio perfil, vuelto hacia la izquierda, pero con una mirada penetrante dirigida hacia el espectador. [...] La cabeza se inscribe en un óvalo levemente señalado y que parece haber sido trazado después de la realización del retrato, como si se pensara en una pintura que encajaría en él"*⁶⁵.

Se supone que el retratado posó para Velázquez durante la última década de su vida, aunque sería probable que fuera dibujado a partir de una descripción, ya que no existe documentación alguna que pruebe que existió relación alguna entre el pintor y el prelado.⁶⁶

En la actualidad se conservan seis óleos inspirados por este dibujo, aunque ninguno de ellos se ha atribuido con seguridad a Velázquez. Uno de ellos, perteneciente a la Colección Flatter de Londres, nos presenta al cardenal de cuerpo entero y sentado en un trono. En otra de las pinturas se nos muestra al religioso de medio cuerpo, se aprecia el respaldo del sillón en el que se sienta y se representa parte de una mano. Tanto el tema como la postura del cardenal nos retrotraen al cuadro pintado por Velázquez del Papa Inocencio X, de lo que se puede inferir que es probable que el propio Velázquez utilizara este mismo boceto en la concepción de dicha obra.

⁶⁵PITA ANDRADE, José Manuel. "Retrato del Cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco". Texto recogido en el catálogo con motivo de la exposición "El dibujo europeo en tiempo de Velázquez." Madrid 1999. Pág. 16.

⁶⁶PITA ANDRADE, José Manuel. Op.cit..



Atribuido a Velázquez. (1559 - 1660). "Retrato del Cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco"

Pero el boceto no marca en este caso la disposición final de las obras, sirviendo como desencadenante para pinturas bastante dispares entre sí en lo que a composición se refiere.

De todas formas, el dibujo no tiene un excesivo desarrollo en esta época en el arte español, o no de la misma manera que en los países del norte de Europa. El uso del color y el gusto por el naturalismo han hecho que el dibujo no tuviera tanta repercusión como en otros países, ya que preferían realizar los bocetos directamente con óleo, pues este medio les daba una idea más exacta del resultado final. Los dibujos que se conservan son de factura bastante rudimentaria, sin detalles. Esto ha hecho que el dibujo no tuviera en España demasiada importancia hasta el siglo XVIII, con lo cual es bastante difícil atestiguar la autoría de los dibujos, a no ser que sean comparados con obras posteriores, ya que los artistas no llegaban a desarrollar un estilo o línea propia⁶⁷.

En definitiva, lo que se puede apreciar es cómo, paulatinamente, bocetos y dibujos preparatorios siguen en el camino de considerarse valiosos. El coleccionismo, el mercado y el que la figura del artista empiece a ser respetada y considerada en alta estima, hace que desde el siglo XVII se conserven multitud de bocetos de artistas de renombre. De esto deriva una curiosa práctica.

Durante el siglo XVII, y sobre todo a partir del XVIII, comienza a proliferar el dibujo topográfico o de paisaje, así como las vistas arquitectónicas. Estas obras surgen con un espíritu mercantilista. Aparece una figura que hasta ese momento no existía: el turista. De esta forma nos encontramos con los antecedentes de las actuales postales. Es curioso cómo el mercado influye, ya en esa época, en las obras destinadas a la venta directa; influencia que llega hasta el boceto.

“A partir del uso que el artista hace del dibujo como medio para visualizar el pensamiento, se originó la idea de que los dibujos eran obras íntimas que aportaban conclusiones sobre el proceso de creación del artista. En base a ellas, algunos artistas, incluso los Caracci, hicieron dibujos para vender que parecían bocetos de una obra más ambiciosa”⁶⁸.

⁶⁷ GRADMANN, Edwin. “Drawings by spanish masters”. Holbein Publishing Company. Switzerland, 1946.

⁶⁸ LAMBERT, Susan. Op. cit. Pág. 109.

De acuerdo con esto, es en este momento cuando surge lo que se podría llamar el “falso boceto”; práctica que, como se verá más adelante, se ha venido realizando desde entonces, y fundamentalmente, con el mismo propósito.

Como veremos más adelante, considero esta práctica uno de las razones principales de la conservación de apuntes y bocetos. El cuaderno, como soporte, impregna a los dibujos que se hacen en su interior de un significado especial. Además, no creo que pueda perderse de vista que, debido a que el papel es un material cada vez más común, se extiende el uso del cuaderno.

Para finalizar, al conservarse un mayor número de este tipo de piezas, se observa claramente algo que hasta entonces, o no se había mencionado con la suficiente claridad, o incluso algunas teorías habían llegado a negar que existiera: el dibujo o boceto por propio placer, incluso como evasión. Pintores del llamado “gran estilo” llenan hojas de caricaturas y algunos moralistas consagrados dibujan a escondidas figuras pornográficas. Algo que probablemente ha existido siempre, a lo largo de toda la historia de las civilizaciones, y de lo que por fin se tienen pruebas.



Dentro de lo ya dicho, poco hay que añadir formalmente. Desde entonces los dibujos preparatorios no han variado significativamente en su forma, aunque sí en su significado, sobre todo debido a la importancia que se le ha dado desde el punto de vista conceptual al proceso creativo. Veamos cómo se comporta a lo largo del siglo XIX. Sigue habiendo dos escuelas que se posicionan en actitudes similares a las que ya aparecieron en el siglo XVI, y como continuadoras de éstas se mantienen.

Dentro de la escuela clasicista, llamada a partir de ahora neoclasicista, el estudio se plantea indispensable. En la construcción de las grandes composiciones históricas, el proceso de realización de la obra se convertía en una verdadera tarea de investigación, la cual quedaba registrada en la gran cantidad de estudios que se realizaban para ejecutarla. Uno de los artistas sobre los que existe mejor y mayor cantidad de documentación es Ingres: uno de los grandes exponentes de la pintura de este período y estilo.

Su forma de trabajar a la hora de enfrentarse a una de sus pinturas demuestra el afán con el que perseguía la exactitud histórica y anatómica de las figuras que iba a representar.

*"Ingres imaginaba primero a sus personajes como desnudos y luego, en cierto modo, los iba vistiendo progresivamente"*⁶⁹.

Primero dibujaba la composición a grandes rasgos; su segundo paso consistía en documentarse históricamente sobre ropajes, estilos arquitectónicos, de mobiliario... La minuciosidad detallista del resultado final de las obras tiene su origen en la intensiva investigación realizada en los dibujos preparatorios.

⁶⁹ TERNOIS, Daniel. Introducción a PANSU, Evelyne. "Ingres. Dibujos". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. Pág. 21.



Ingres. Estudio para "La apoteosis de Homero" (1827). Detalle del estudio y obra final.

El boceto/estudio se convierte para Ingres en una herramienta indispensable, que se cuidaba y producía con una dedicación no vista hasta la época. No es ya tanto la composición, sino el detalle.

“Los estudios de desnudos o de ropajes para las composiciones pintadas (trescientos para “La apoteosis de Homero”, quinientos para “La edad de oro”), los bocetos, las panorámicas italianas y francesas, las copias inspiradas en pinturas y esculturas antiguas, son obras íntimas de una factura casi siempre muy libre, apuntes de viaje, pensamientos gráficos, estudios de formas y de actitudes según modelos de taller que Ingres sólo se reservaba para sí. Hay algunos que incluyen anotaciones manuscritas, indicaciones sobre el color o la luz, el nombre de un modelo, el título de un libro elegido por el artista con objeto de documentarse. [...] Son unos documentos insustituibles que nos descubren sus hábitos de trabajo, sus gustos, sus preferencias artísticas y literarias, su manera de ver de imaginar”⁷⁰.

Es aquí donde encontramos el proceso constructivo de la obra completo. La intensa labor de investigación y desarrollo, así como el dejar documentación detallada de todo el proceso, nos permite asomarnos a una nueva manera de estar ante la obra. Encontramos una sutileza dentro de la obra de arte, que será explotada dentro del arte proyectual del siglo XX. Lo que pudo ser. Todos estos documentos abren posibilidades, que ya apuntan a una nueva forma de contemplación del arte, aunque probablemente aún sin esa intención. En ella el espectador se posiciona ante la obra de manera activa. Pero sólo si contempla estos dibujos cuando lo hace. Y, en un principio, estos dibujos no pretendían ser mostrados, y mucho menos expuestos. La posibilidad de contemplar todo el proceso ya habría sido posible, aunque finalmente no se llevara a la práctica.

Los artistas del movimiento romántico, en contraposición a los neoclasicistas, abogan por la espontaneidad. El trabajo directo sobre el lienzo, o a partir de apuntes muy escuetos, generan obras con características formales totalmente distintas a las realizadas por los artistas neoclásicos. Pero ahora ya sí -no como en el caso de los tenebristas- que se puede apreciar esa ligereza de trazo, la espontaneidad en el gesto. Ciertos aspectos que siempre se habían considerado propios de los apuntes y los bocetos aparecen de forma patente en las obras finales.

Esto aborda desde un nuevo enfoque el papel del espectador como elemento activo ante la obra. Pero ahora ya con una consciencia desde el propio creador. Ciertas cualidades que hasta el momento se habían considerado propias del boceto,

⁷⁰ TERNOIS, Daniel. Introducción de PANSU, Evelyne. Óp. cit, Págs. 9 -10.

como una cierta apariencia de inacabado, aparecen en las obras finales. La obra se impregna así de una cierta informalidad. Delacroix lo expresó con las siguientes palabras:

*"Perhaps the sketch of a work is so pleasing because everyone can finish it as he chooses"*⁷¹.

Hay que tener en cuenta que, para entender esta atracción hacia las obras de apariencia inacabada, no podemos obviar la difusión que existe del dibujo a lo largo de este siglo. Es más, frecuentemente de dibujos con ese carácter esbozado. La aparición de la litografía contribuyó a la propagación de imágenes de manera exponencial, lo que implicó una gran demanda. Pero, además, se buscaban dibujos en los que -como ya ocurría en la pintura- se pudiera reconocer la mano del autor. Las cualidades expresivas propias de apuntes, bocetos o estudios, poco a poco, se van cargando de valor. Esto hizo que el dibujo, como disciplina, fuera observado desde un ángulo distinto.

*"One could hardly exaggerate the impact of the invention of lithography on the course of nineteen-century art [...] .Through lithography, drawing gained not only a wider audience but also a new identity because it was liberated from its time-worn role as preliminary work [...] . Artist began to look on their work done in crayon, chalk, and ink in a different light; their ideas about what drawing could, or should be were forever altered"*⁷²

El hecho de que, por primera vez, se acercara una disciplina del arte como el dibujo al arte popular influyó en que la estética de lo *non-finito* fuera calando paulatinamente en la sociedad. Aunque quizá lo más llamativo de esta época, y lo más interesante para esta investigación, sea la proliferación de cuadernos de notas y de viajes, sobre todo debido a la popularización de la figura del artista viajero o aventurero. Precisamente se considera a Delacroix uno de los precursores de este tipo de obras.

⁷¹"Quizá el esbozo es tan grato porque cada uno puede terminarlo como quiera". Cita de Eugene Delacroix (1789 – 1863), recogida en MARKS, Claude. Óp. cit.

⁷²" No se puede exagerar sobre el impacto que tuvo la invención de la litografía en el arte del siglo XIX [...]. A través de la litografía, el dibujo no sólo ganó una mayor audiencia, También se liberó de su manido papel de trabajo preliminar [...]. Los artistas comenzaron a mirar sus trabajos de grafito, carbón y tinta desde un ángulo diferente; sus ideas sobre lo que el dibujo podía y debía ser, cambiaron para siempre." En YVES, Colta.

"Drawing at liberty: Daumier's Style". ". En "Daumier Drawings". Catálogo para exposición en el MOMA. New York, 1993. Pág. 7

Estas obras entraron rápidamente en el mundo comercial. El gusto europeo por las ambientaciones exóticas en novelas y libros hace que muchos dibujantes viajen, y de esta forma representan aquello que el público pedía. El formato y las características propias del cuaderno de apuntes se mantienen en muchos de los cuadernos de viajes. En algunos, porque realmente son cuadernos de apuntes. Pero estas cualidades también se aprovechan por otras razones, como se verá en el capítulo correspondiente



Uno de estos artistas, al que tomaremos como ejemplo de una práctica muy extendida, fue W. M. Thackeray. Aunque más conocido como escritor, era habitual que él mismo ilustrara sus obras. Durante un tiempo se dedicó a viajar y a escribir libros que acompañaba de dibujos. Crea diarios de viaje novelados, en los que caricaturas de sitios y personajes se unen para crear relatos más o menos sarcásticos sobre los distintos tipos sociales y culturales⁷³. Fueron estos libros los que, en un principio, le dieron mayor popularidad.



⁷³ PRAWER, Siegbert Salomon (Editor) .“W. M. Thackeray’s European sketch books”. Peter Lang Pub Inc. 2000.

W. M. Thackeray. Dibujo para "the Irish Sketchbook" (1842).

En estas obras imita la composición de los cuadernos personales de viajes, insertando las ilustraciones en los márgenes del libro. Pero también aprovecha las letras capitulares para incluir sus dibujos, algo que denota un estudio y una premeditación que no aparece en los verdaderos diarios. El que Thackeray utilice la palabra apunte (sketch) para referirse a su propia obra, lleva a pensar que la sitúa en un proceso de evolución, pero el que se destine directamente al mercado indica la popularización y la revalorización del apunte, ya como obra terminada.

Aunque no se debe perder de vista que se trata de apuntes falsos, que en este período conocerán su verdadero auge. No hay que olvidar que el Romanticismo se considera como el punto de culminación de una trayectoria cultural que se inicia con el antropocentrismo durante el Renacimiento, y que aquí alcanza el máximo apogeo. Esto se puede apreciar claramente en el ambiente literario, en el que proliferan las autobiografías y diarios en ediciones para el gran público; la literatura se apropia de estos elementos, característicos de la vida privada y los toma como propios, comercializándolos a medida que existe una demanda social de estos elementos. Aparecen falsas biografías y falsos diarios. Del mismo modo, el recurso del falso apunte se hace cada vez más patente.

Este tipo de obras se vienen realizando hasta la actualidad. No se trata, en un principio, de que haya una actitud de engaño hacia el espectador, sino que se entra en un juego en el que las reglas son conocidas por ambos participantes. El autor supone que el espectador conocerá la inmensa investigación que su trabajo precisa, pero se buscan características formales de espontaneidad y que muestren una supuesta intimidad.

Un ejemplo actual lo podemos encontrar en la editorial Mondadori. Tiene entre sus títulos dos libros de viajes, publicados en 2002, realizados por el dibujante Huck Scarry, uno en Venecia⁷⁴ y otro en la Toscana⁷⁵. En los dos se recogen una serie de acuarelas, de factura rápida, aunque perfectamente estudiadas. El artista es contratado para realizar dibujos de vistas más o menos pintorescas que luego se maquetan en forma similar a un cuaderno de viajes. El cuaderno de viaje realmente se perfila aquí como un género propio. La estética del cuaderno de viajes se asienta, conformándolo como un nuevo tipo de obra de peculiaridades muy concretas.

⁷⁴ SCARRY, Huck. "Venice's Sketchbook". Ed. Mondadori. Milán, 2002.

⁷⁵ SCARRY, Huck. "Tuscany's Sketchbook". Ed. Mondadori. Milán, 2002.

Estos últimos aspectos mencionados -el recurso de los falsos apuntes y diarios, así como el cuaderno de viaje como soporte con características propias- se analizarán en capítulos posteriores.



Jacques - Louis David. "Estudio para la cabeza de San Miguel" (hacia 1775 - 1780).

A partir de finales del siglo XIX el arte experimenta un giro formal, estético y conceptual, y lo mismo sucede con los elementos que conforman el proceso creativo. Con la costumbre de pintar '*a plein air*', en el caso de los impresionistas, el proceso de construcción de la obra se maneja desde un primer momento sobre el propio lienzo. El cuadro, en el caso de la pintura, se construye sobre sí mismo. Es un bosquejo que se desarrolla en el tiempo hasta su finalización, pero no se trabaja con elementos independientes de la obra, con apuntes, croquis, bocetos, estudios...

Asimismo, la invención de la fotografía, hecho que tiene mucho que ver con el giro que dan las artes, no queda excluido de afectar al propio proceso. El apunte del natural, ese "fijar una idea", ahora puede realizarse con otros métodos, más precisos, más rápidos, y más adecuados a esa búsqueda de impresión, de inmediatez y fugacidad del momento captado. Y aunque no se utilice la fotografía como herramienta, las cualidades propias de ésta se aprecian en las obras que se desarrollan. No sólo en la aplicación del color, en la pérdida de líneas definidas, sino en la composición. La imagen tal y como podría ser captada por una cámara fotográfica se recrea en las obras pictóricas.⁷⁶

Pero, el que el apunte dibujado pueda llegar a ser sustituido ocasionalmente por una fotografía, no creo que varíe significativamente el proceso creativo. Las herramientas cambian, pero no el uso que se hace de ellas. Lo que hace que cambie el proceso es el desarrollo que se sigue para construir la obra, sin un estudio específico. Como apuntaba Deleuze, una idea está "ya vista de antemano".⁷⁷

⁷⁶ CORONADO E HIJÓN, Diego. "Fotografía e Impresionismo". Artículo publicado en "Laboratorio de Arte. Nº 11. 1998. Texto recogido en dial-net.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=635733&orden=0

⁷⁷ Ver cita en la introducción de esta tesis.



Y así es. Lo que realmente implica un quiebre es que parece dejar de existir esa idea, el dibujo-grafismo-fotografía-mancha-nota... se realiza sólo buscando. Aunque esto ya es algo que promulgó Leonardo, es a partir de esta época cuando hay un verdadero desarrollo de este método de trabajo, como manera de crear y construir una obra. La obra se crea y se construye a la vez, mientras que hasta ahora se había considerado que se creaba primero y después se construía.

Si bien desde el Renacimiento los creadores realizaban apuntes y estudios sin que estos fueran elementos necesarios para la construcción de una obra concreta, sí seguían ejecutando bocetos para el desarrollo, la construcción de las obras en general. Pero ahora la obra surge de sí misma. Los elementos del proceso constructivo, en muchos casos, desaparecen.

Ya no se persiguen las grandes obras monumentales y la espontaneidad en el trazo, siguiendo los preceptos románticos, es un valor en alza aplicable al arte, no ya el estudio exhaustivo. Pero no sólo en el trazo se busca este efecto. Ahora es la obra en su totalidad la que trata de reflejar esa espontaneidad. La fugacidad y el momento, de la mano de la fotografía, se equiparan a la verdad. El concepto de obra como imagen prefijada desaparece.

Como consecuencia de este cambio en el pensamiento se establece un nuevo canon a la hora de contemplar los dibujos y las piezas artísticas en general. La línea entre dibujo, supuesto éste como obra final, y apunte, determinado como pieza de un proceso (se finalice éste o no), se diluye formalmente. El estudio de las formas desde puntos de vista puramente estéticos o académicos ya no es lo que se persigue principalmente en la realización de obras. El proceso es ahora parte de la obra, aunque no tiene por qué ser de una obra concreta. Se comienza a contemplar como obra en sí. El contexto en el que este proceso es generado comienza a ser estudiado y estimado. Tomemos como ejemplo los dibujos realizados por Paul Cézanne y las reflexiones que empiezan a surgir en torno a su trabajo.

“Otro problema que se plantea al estudioso es la cuestión del contexto original de los dibujos, pues sólo un porcentaje ínfimo pueden ser considerados como productos finales independientes, desligados del contexto. [...] incluso las estrechas relaciones que en ocasiones existen entre dibujos y pinturas deben considerarse con cautela, puesto que Cézanne utilizaba durante años enteros los mismos requisitos [...] Llegó incluso al extremo de que para composiciones de figuras de años posteriores, y a falta de modelos, empleó como modelo estudios académicos de su primera época”⁷⁸.

⁷⁸ ADRIANI, Götz. “Paul Cézanne. Dibujos”. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. Pág. 12.



Estas investigaciones comienzan a tener carácter retroactivo, empezando a contemplarse el dibujo y el proceso creativo como parte de la obra, dando lugar a numerosas y nuevas interpretaciones, así como a una absoluta renovación y revisión de las consideraciones realizadas hasta la época. Por primera vez la importancia del contexto comienza a ser tomada en cuenta a la hora de analizar el proceso de creación. La recepción del proceso creativo es la que cambia, pero no el proceso en sí.

Mientras que Ingres materializaba de forma definitiva una pequeña parte de su búsqueda, en Cézanne (y a partir de entonces esta manera de trabajar se va generalizando) cada línea de investigación se consuma; el apunte deja de ser una herramienta al servicio del proceso para convertirse en el proceso en sí. Porque, ¿cómo diferenciar ahora el apunte del dibujo definitivo, si las características formales de ambos se acercan?

Resulta muy claro apreciar cuando se trata de dibujos que sólo intentan ser reproducciones o estudios académicos con los que se pretende la ejercitación. Lo mismo sucede cuando la relación entre un apunte, boceto o croquis con una obra es palpable. Pero, ¿y el resto de dibujos? Si la apariencia, la estética de lo *non finito* se aplica a la obra como una consideración que la acerca a la idea de verdad, el apunte, precisamente se convertiría en la obra más verdadera. Estas reflexiones sobre el proceso creativo llevan a considerar al apunte como un componente esencial dentro del mundo del arte, siguiendo el camino que ya en el Renacimiento comenzó a abrirse.

*"Este puro placer por el mero hecho de hacer da como resultado cientos de bocetos, pero también de obras, pues como hemos dicho anteriormente, la cuestión de obra terminada, -por el carácter experimental y procesual de las vanguardias-, es ahora relativo o, más acertadamente, secundario. En muchas circunstancias nos costaría distinguir entre dibujos preparatorios, bocetos y obra en sí, si el propio artista, el museo o lugar de exposición no lo especificara en la explicación de lo expuesto; y este es un hecho perteneciente, absolutamente, a la Modernidad."*⁷⁹

Es esta una idea que persiste hasta nuestros días, y que además ha sido explotada sobremanera desde el ámbito del mercado del arte. Ya dentro del ámbito de la creación, esta resignificación que se hace del proceso de creación/construcción de las obras la considero fundamental, ya que es la importancia que se le da a este proceso una de las razones de la aparición de las distintas corrientes artísticas que se configuran a lo largo del siglo XX.

⁷⁹ Caerols Mateos, Raquel (2010) *La transformación de la mirada y la creatividad a partir de las innovaciones técnicas y tecnológicas: vanguardias históricas y contemporaneidad*. [Tesis Doctoral. UCM]. Págs. 202 - 203.

Texto completo en <http://eprints.ucm.es/11421/1/T32412.pdf>

Veamos algunos ejemplos que ayudarán a entender mejor esta postura. Ya las corrientes de carácter surrealista y los estudios sobre *art-brut*, con el desarrollo del psicoanálisis como telón de fondo, conceden un lugar preponderante al automatismo como disparador, como generador del arte. Pensemos en el *action-painting* o en la pintura de carácter gestual.



Pablo Picasso. "Desnudo de pie" (1910).

*"In the total involvement necessary for the <action painters>, a preliminary sketch or study merely slowed down or perhaps even destroyed the entire structural composition"*⁸⁰.

Este acercamiento a la verdad, a lo más interno del creador, se lleva aquí hasta sus últimas consecuencias, siendo en el gesto de apariencia inconsciente, en el garabato, donde el arte aparece. Por un lado, los elementos que conducen a la construcción de la obra deben desaparecer para que la obra pueda existir. Según estas teorías, el arte se crea, no se construye.

Por otro lado, y dentro de las corrientes de arte procesual, son estas piezas las que pasan a convertirse en lo único material de la obra que se puede llegar a conservar. Es así en el caso de las grandes instalaciones propias del *land-art*, como las obras de Christo o Walter de María. Apuntes, estudios, bocetos... se convierten en la obra, la representan en el tiempo y muchas veces también en el espacio, ya que la obra ha dejado de ser necesariamente estable e inalterable. En el momento que el tiempo pasa a ser una más de las dimensiones de las artes plásticas, estas obras (apuntes, bocetos, estudios... ahora sí, obras), que siempre han sido consideradas efímeras y cambiantes por definición, se convierten en el único soporte que se mantiene inmutable.

Estas dos posturas, que podrían llegar a considerarse irreconciliables entre sí, apuntan ambas en una misma dirección. La obra se crea y se construye. Aunque exista una idea prefijada de un cierto resultado, este resultado normalmente no se corresponde con la primera idea. Al menos no cuando el artista se enfrenta a su obra como artista, ya no como artesano.

*"Las pruebas, que han sido recopiladas de diversas fuentes, apuntan todas hacia una misma conclusión, a saber: que las obras de arte se desarrollan incrementalmente y que, de ordinario, el producto terminado difiere notablemente de la primera concepción que el artista tuvo de él"*⁸¹

⁸⁰ "En la acción que necesariamente desarrollan los <action-painters>, un boceto preliminar o un mero estudio retrasaría o quizá incluso destruiría la completa composición estructural". JOHNSON, Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part II. 1940 - to the present". Shorewood Publishers Inc. London, 1964. Pág. 26.

⁸¹ WEISBERG, Robert W. "El genio y otros mitos." Editorial Labor. Barcelona, 1987. Pág. 157

Porque creación y construcción acaban por ser la misma cosa, y es a lo largo de todo ese proceso dónde está el arte. No ya en la obra final. La obra, como tradicionalmente se ha entendido, y su proceso configuran ahora la totalidad de la obra; se ve como un todo, no ya como partes, y considero que es este cambio el primer paso hacia el arte de carácter puramente conceptual. Porque, hasta ahora, nos hemos centrado en trabajos en los que la obra que se persigue sigue perteneciendo fundamentalmente al mundo de la imagen con características visuales estéticas. Pero, ¿qué ocurre cuando este mismo concepto se diluye?

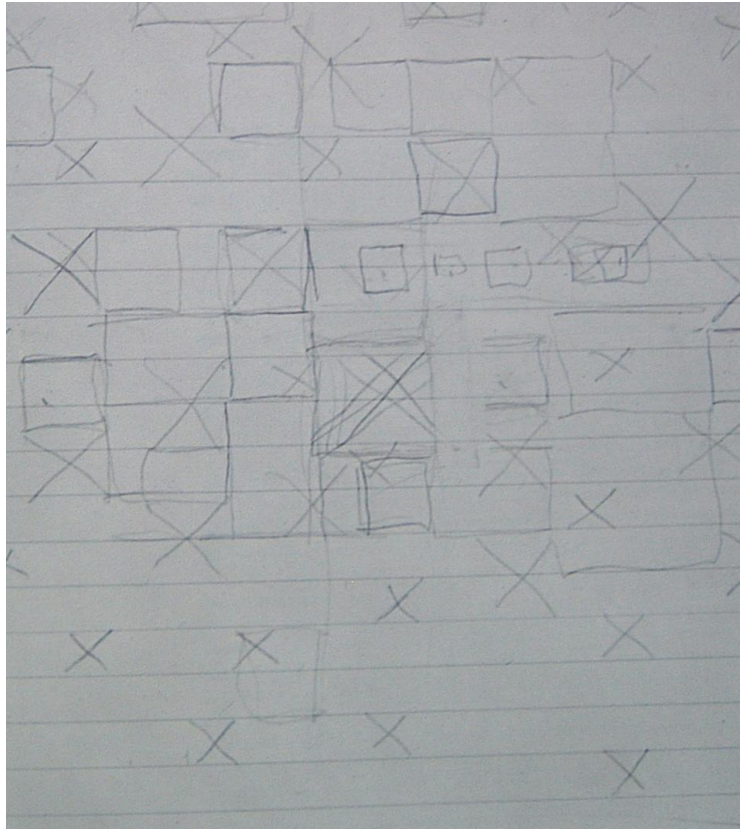
Como hemos visto, a lo largo de la historia, con el proceso de creación y construcción se perseguía llegar a un elemento con unas características estéticas y formales reguladas por el contexto; la "idea" de la que nos habla Deleuze se intuía como imagen en el horizonte. Pero, paulatinamente, también hemos visto cómo esa "idea" va perdiendo sus contornos. La pérdida de la estética de la imagen como factor primordial ha afectado profundamente al proceso creativo, centrando la experiencia estética en otro tipo de factores, de carácter aparentemente no sensibles, no visuales. La imagen llega a generarse, pero tratando de hacerlo sólo como idea. La imagen ahora es mental, y en muchos casos el producto que se nos ofrece a la vista es sólo una de las representaciones de esa idea.

Cuando la idea-imagen era lo perseguido, era en torno a su constitución representativa a lo que el trabajo preliminar de apuntes y bocetos estaba destinado. La privación de la idea-imagen en nuevas corrientes artísticas hace que, ocasionalmente, el trabajo previo desaparezca también como imagen y pase a formar parte del mundo de la palabra y de la idea descriptiva esencialmente. Fijémonos en cómo se define "bosquejar" en una publicación de los años '90.

*"Hacer nacer, por medio de palabras, ya sea la imagen visual de un ser material, ya sea la comprensión íntima de un estado afectivo. Bosquejar es casi sinónimo de describir, pero describir marca ante todo el empleo de palabras como medio de sugestión, y bosquejar la riqueza o la precisión de la imagen sugerida; se plantea también una analogía entre literatura y artes plásticas".*⁸²

⁸² SOURIAU, Etienne (Director). Diccionario Akal de Estética. Editorial Akal. Madrid, 1998.

Es notable la dilución de barreras que a lo largo del siglo XX se ha producido en esta acción dentro de ciertos ámbitos referentes al arte conceptual. En numerosas ocasiones nos encontramos con que el dibujo previo desaparece (o al menos no se plantea como necesario) y acaba por convertirse en algo más similar a una descripción; a unas instrucciones o pautas que se deben seguir para la realización de la pieza, la cual no adquiere ningún aspecto formal hasta su completa realización. Ni siquiera esa realización llegaría a plantearse como necesaria. El aspecto formal acaba por convertirse en un punto secundario, contingente, siendo la acción realizada la única que podría llegar a conformarse como <obra> de arte. El objeto pierde preponderancia frente a la idea y la imagen frente a la palabra. Puede seguir habiendo imagen, pero es opcional tanto en su configuración como en su existencia.



Piet Mondrian. "Estudio para Victory Boggie-Woggie" (1943).

Estas instrucciones se convertirían entonces en el boceto. Recordemos la definición que hemos dado para este término: Trabajo o trabajos previos a la realización de una obra, en la que se establecen las líneas compositivas y se comienzan a perfilar los elementos propios de la obra y de los procedimientos con los que se va o se podría llegar a ejecutar.⁸³

Aún así, es posible ver cómo el boceto sigue perviviendo, incluso dentro de algunas de estas corrientes, como elemento visual. El boceto, a medida que ha ido incorporándose a la obra como proceso necesario para su consecución, se ha convertido en parte indispensable de la obra, y así, en obra por sí mismo; el boceto cumple la misión de proporcionar la imagen como vínculo entre la acción y el potencial resultado. Cada vez son más los artistas que presentan sus obras en conjunción con los bocetos o elementos que han utilizado para llegar a la consecución de la obra, para que el espectador los contemple, ya no sólo como secuencia, sino como dispositivos que interactúan entre sí para completar la idea.

En otras ocasiones, aunque el arte conceptual trata de huir de la imagen, ésta se acaba presentando gracias al boceto o apunte. En estos casos se mantienen, aparentemente, en el mismo lugar en el que se han situado dentro de las artes tradicionales, aunque en este caso su papel es sacado de su habitual contexto. El boceto se resignifica como elemento portador de la imagen, anclando la obra a sus posibles representaciones. La tradición se funde con las corrientes más actuales e iconoclastas, manteniendo las características formales propias de los dibujos preparatorios. Pero la acción se desarrolla en sentido contrario. Mientras que el boceto históricamente presentaba diferentes caminos a seguir, hasta que la imagen se delimitaba como única, es ahora el boceto, la idea, lo que es único. La imagen final es la que se carga de potencialidades. La que se presenta, es una de ellas. El boceto es lo que autentifica la obra, y no al revés.

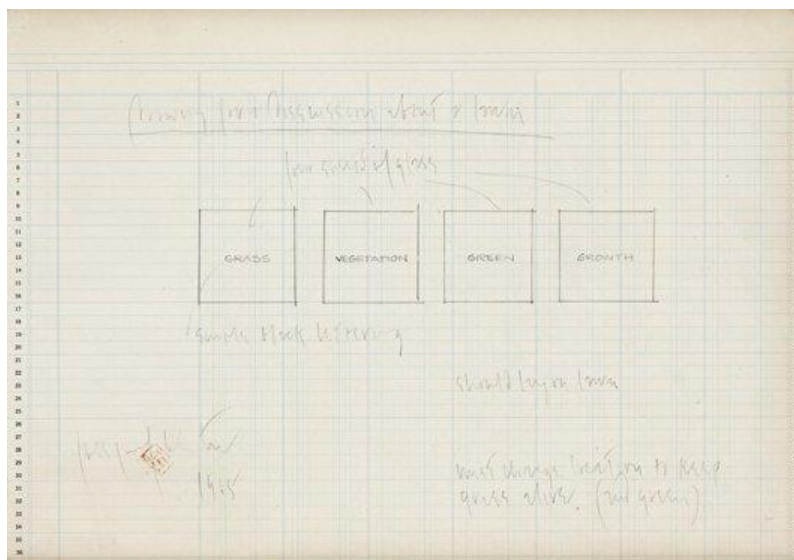
Fijémonos en un caso concreto: "Discussion about a lawn" de Joseph Kosuth. La obra, ofertada en subasta por la galería Phillips de Pury, se pone a la venta con el siguiente texto:

*"This work is accompanied by the artist's framed preparatory drawing entitled Drawing for Discussion about a Lawn which is signed and dated 'Joseph Kosuth 1965' lower left. This drawing serves as a certificate of authenticity for this installation."*⁸⁴

⁸³ Véase capítulo de esta misma tesis "Hacia una precisión en el uso de los términos".

En este caso es evidente el valor comercial que se le asigna al boceto, pero creo que la autenticación tiene también un valor de tipo conceptual. Es la pauta a seguir, el boceto, y está firmado. No así la obra. Es ese boceto lo que realmente pertenece al artista, es su idea. La obra ya ha dejado de ser suya. Es sólo una consecuencia surgida del boceto.

*"Durante la década de los años sesenta, los procesos intuitivos emocionales y antiintelectuales de hacer arte que caracterizaron las dos décadas anteriores han comenzado a dejar paso a un arte ultraconceptual que pone el acento, casi exclusivamente, en el proceso mental. [...] a medida que el objeto se convierte en mero producto final, un cierto número de artistas ha comenzado a perder el interés en la evolución física de la obra de arte."*⁸⁵



⁸⁴ Esta obra se acompaña por el dibujo enmarcado titulado Dibujo para Discussion about a Lawn, el cual está firmado y datado - Joseph Kosuth 1965- en la parte inferior izquierda. Este dibujo sirve de certificado de autenticidad para la instalación. Texto recogido en <http://www.phillipsdeputy.com/auctions/lot-detail/JOSEPH-KOSUTH/UK010608/362/6/1/12/detail.aspx>

⁸⁵ Cita de Lucy R. Lippard y John Chandler en "The Desmaterialization of Art". Recogida en LÓPEZ ANAYA, Jorge. "El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo." Emecé Editores. Buenos Aires, 2007. Pág. 98.

Joseph Kosuth. Dibujo preparatorio para "Discussion about a Lawn" (1965) y opción de obra final.

Esto es más obvio en el caso de que lo que genere una obra sea sólo palabra, sólo idea. Una y tres sillas, también de Joseph Kosuth, admite infinitas posibilidades. Es más, las hay. Llegados a este punto, la obra dejaría de ser necesaria. Pero, aún así, se sigue realizando. ¿Por qué? Aquí Kosuth se enfrenta al problema que siempre se ha tratado de superar con la imagen; el de representar una realidad, algo. Y aunque utiliza la palabra (la obra se realiza a partir de una pauta) y la palabra aparece dentro de la obra (en la definición) la imagen (fotografía) sigue siendo necesaria, y es la realidad (silla) la que la completa. Esta obra se puede contar, pero verla como imagen integral, en cualquiera de sus variantes, es lo que la completa. La obra no tendría por qué ser necesaria, pero finalmente lo es. Aunque ya no como obra, La Obra, sino como finalización de un proceso.



En estos casos el proceso que lleva a cabo el autor se convierte en una serie de acciones pautadas en las que es el espectador el que estaría obligado a llevar todo el peso de la interpretación de la obra. En estos casos se podría aseverar que es el espectador el que aporta a la pieza el carácter creativo, dejando en manos del autor sólo el desencadenante, o sea, el boceto.



Joseph Kosuth. "Una y tres sillas" (1965). Dos diferentes opciones.

La consecuencia más inmediata de este cambio es la reinterpretación del concepto de autoría, lo cual se une indefectiblemente a esa falta de necesidad en su realización. Si bien es sabido que muchos de las obras firmadas por grandes maestros fueron pintadas casi en su totalidad por sus discípulos y ayudantes de taller, la absoluta carencia de trabajo manual y/o personal necesario en muchas de las obras pertenecientes al arte conceptual, hace que este hecho se presente de manera más patente, planteándose también como una de sus características.



"In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. [...] If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps –scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations– are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product."⁸⁶

Si el boceto son unas instrucciones a seguir, la obra, la acción, puede llegar a ser desarrollada por cualquiera. Si las palabras llegan a ser suficientes para transmitir una cierta imagen, ¿de qué sirve la realización de la obra? La contingencia de la obra se presenta en estas corrientes como una constante. Sólo hay algo que sigue exteriorizándose como necesario, algo tan sutil como el proceso creativo. Sólo a partir de ese primer disparador es que la obra, de la manera que sea, puede llegar a plantearse.

No hay que entender en este caso la acción unida sólo al ámbito de artes no representativas, o primordialmente conceptuales, sino que dentro de la propia pintura de carácter tradicional podemos encontrar casos que nos lleven a plantearnos esta cuestión. Quizá uno de los más conocidos sea el caso del pintor neo-expresionista alemán Jörg Immendorff quien, tras sufrir una enfermedad que le inhabilitaba para seguir pintando, siguió realizando obras dictando las instrucciones a sus ayudantes.

⁸⁶*En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, significa que toda la planificación y las decisiones se realizan antes, y la ejecución es entonces un asunto superficial[...].* Si el artista transmite a través de su idea y lo hace de manera visible, entonces todos los pasos del proceso son importantes. La idea en sí misma, incluso si no llega a ser hecha visible, implica tanto trabajo como el producto final. Todos los pasos que intervienen - esbozos, apuntes, dibujos, trabajos fallidos, modelos, estudios, pensamientos, conversaciones- son de interés. Aquello que muestra el proceso del pensamiento del artista es ocasionalmente más interesante que el producto final." Cita de LEWITT, Sol. Cita recogida en el artículo "Paragraphs on Conceptual Art". 1967. Texto completo en http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm

"How does one paint with sleeping hands? There are many similarities to musical scores that are performed in groups. I think of my production of pictures today in a similar light. Every day we have a little chamber concert here. That means that I am a composer, I concoct something. It is played through and then realised with helpers. Then I drive out the individual signature of my helpers, which costs me more effort than tackling my own." ⁸⁷

Si bien esta práctica es corriente en otras ramas del arte, como Immendorff apunta, (cine, teatro, música...), su aplicación a un arte que tradicionalmente se ha contemplado como personal y unitario nos lleva a replantearnos ciertos conceptos que se han dado por supuestos a lo largo de la historia sobre el proceso creativo en las artes visuales. Immendorff no elige el proceso, le viene impuesto por una necesidad, y lo que hace es superarla. El que ahora se cargue esta acción de un cierto significado es más debido al contexto que a la obra en sí. Porque, ¿no es este proceso muy similar al seguido por Rubens? La acción de pintar siguiendo las pautas dadas por otra persona no es algo nuevo, pero sí lo es el valor simbólico que ahora se le da. También por el hecho de que ahora se plantee como una de las ideas a transmitir, de manera consciente, a través de la obra.

Esta operación pretende alterar la labor del artista como autor único. Pero, además, al entrar la palabra como elemento conformador de la imagen, abre la posibilidad de una recreación mucho más compleja. Las palabras se refieren a algo, nos remiten a una imagen mental y de tal forma se comportan como el perfecto símbolo. Siempre que se cuente con el código de decodificación pertinente, la imagen se remite a sí misma. Si bien suele tratarse de un icono de esa realidad que pretende describir, acaba por ser una imagen única. El espacio virtual abierto por la palabra es, si no infinito, al menos indefinido. Por eso Immendorff tiene que "borrar". El que abre la imagen, por muy sugestiva que ésta pueda llegar a ser, acota los límites de su propia interpretación. La palabra crea una imagen de su propio significado, la imagen se crea a sí misma y sólo a sí misma se refiere visualmente. Seguir la pauta dada en unas instrucciones no deriva en una obra de carácter único, sino que crea una multiplicidad de formas y conceptos que surgen a partir de lo que Nicolas Bourriaud denomina como el trabajo de post-producción.

⁸⁷ ¿Cómo puede alguien pintar con las manos dormidas? Hay muchas similitudes con las partituras musicales que son tocadas en grupo. Creo que hoy en día la producción de mis pinturas es ligeramente similar. Todos los días tenemos un pequeño concierto de cámara aquí. Significa que yo soy el compositor, soy el que elabora algo. Se va desarrollando y es realizado finalmente por mis ayudantes. Después borro el estilo de mis ayudantes, lo que me cuesta más que tratar de resolver el mío propio. Texto recogido en <http://www.test.signandsight.com/features/674.html>

*"Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la postproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. [...] La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros."*⁸⁸

Pretender que este trabajo de reinterpretación y de reproducción es privativo del arte actual resultaría muy ingenuo. En obras de artistas tan notables como Velázquez es frecuente encontrar la apropiación de modelos de otros artistas para la representación de elementos formales dentro de su pintura. Un buen ejemplo son los caballos de los numerosos retratos de la familia real, fácilmente rastreables a través de emblemas de la época o de otras obras contemporáneas.⁸⁹ El uso de libros de emblemas entre los artistas ha sido una constante desde la Edad Media. Es la actitud con la que el artista se posiciona frente a la copia la que cambia significativamente. Ya no sólo copia, usa la copia para recrear una nueva imagen.

*"Usar las formas existentes, he aquí una actividad que no es ninguna novedad. ¿No habrán copiado, interpretado, reciclado todos los artistas a los maestros del pasado? [...] es evidente que usar las formas equivale a recurrir a la Historia, volver a darle vida, trazar una línea desde el producto obtenido hasta sus modelos históricos."*⁹⁰

Lo que ha ocurrido durante estas últimas décadas ha sido que, al concederle al proceso de creación de la obra un mayor peso sobre el sustentado por la obra final, la utilización de modelos no propios del autor se ha destapado sin ningún pudor, convirtiéndose en uno de los paradigmas del arte actual. El espectador debe conocer la obra u obras anteriores, y la historia que se configura a través de ellas. El tomar una obra anterior como boceto ya no se realiza sólo a nivel de imagen.

⁸⁸ BOURRIAUD, Nicolas. "Postproducción". Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2009. Págs. 7 - 8.

⁸⁹ Ver el catalogo de la exposición sobre Velázquez realizada en el Museo del Prado en 1990, donde se puede encontrar una exhaustiva investigación sobre el uso de emblemas y la copia de modelos en la época barroca.

⁹⁰ BOURRIAUD, Nicolas. "Radicante". Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2009. Pág. 170.

La misma elección que Duchamp elevó a la categoría de acción artística al situar sobre un pedestal un urinario, se lleva ahora a cabo dentro de un proceso de mayor complejidad. La elección ya no es sólo la del objeto, sino que ésta se extrapola hasta los mismísimos orígenes del desencadenante creativo. El *ready-made* se proyecta como el comienzo de un camino que deriva en otro tipo de creación, explorando caminos paralelos, o incluso siguiendo el mismo, para dar lugar a la apropiación en su sentido más absoluto para generar nuevas experiencias.

Un caso emblemático es la recreación de la “Olympia” de Manet por el artista japonés Yasumasa Morimura, donde el problema de la identidad se define a nivel estético y conceptual en sus diferentes acepciones. Veamos como el DRAE define del término identidad.

1. Cualidad de idéntico. 2. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. 3. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.

Pero el análisis cabal de esta obra no sería completo sin un estudio pormenorizado del proceso que llevó a Manet a pintar su “Olympia”, donde se recoge ya una sutil crítica, luego intensificada por Morimura, al representar un icono de la cultura occidental como el de la Venus púdica, el cual se cree que es uno de los que con mayor asiduidad se han reproducido a lo largo de todos los tiempos.

En el arte actual el tomar una obra anterior como referencia se ha convertido en una de las acciones recurrentes a la hora de llevar a cabo la construcción de una nueva obra. La operación de copiar se ramifica en diferentes variantes: cita, rima, apropiación, saqueo...

El ejercicio de copiar crea diferentes significantes en torno a sí mismo, pero elevando la propia acción a los niveles de elección planteados en el *ready-made*. Cuando un artista parte de otra obra para realizar la suya propia, yuxtapone las dos historias, creando en muchas ocasiones paradojas en torno a la obra que sólo conociendo la obra anterior pueden ser descubiertas. Pero hay casos en los que esta yuxtaposición se lleva al extremo; llegan a una total asimilación. Se podría incluso comparar con el plagio más absoluto si no fuera porque el mismo plagio se carga de reinterpretaciones.



Esa es la cuestión. Todas estas acciones (el trabajo a partir de pautas, el uso de imágenes no propias como primer disparador, la copia absoluta...) se reinterpretan, pero siempre se han realizado. El peso de la obra se desplaza hacia el proceso que la conforma pero el proceso en sí no cambia sustancialmente. Sólo se modifica su significado y cómo se contempla; varía el contexto, por un cambio fundamental en el pensamiento. Cómo llega a producirse este cambio es lo que se estudiará en los siguientes capítulos.



Édouard Manet. "Olympia". (1863).

BLOQUE III - COMPLEMENTOS A LA HISTORIA

Tras esta breve historia de cómo se ha comportado el proceso de creación artística a lo largo de la historia occidental, creo conveniente realizar un estudio sobre el paralelismo que, en mi opinión, este proceso tiene con los métodos seguidos en las diferentes épocas en la creación de cualquier otro tipo de conocimiento. A lo largo de este capítulo nos fijaremos en cómo los métodos de producción del conocimiento, en sus diferentes ámbitos, se relacionan, desde el Medievo hasta el comienzo del siglo XX.

El arte se comporta como un elemento más dentro de la historia del pensamiento, así como del conocimiento. Dependiendo de cómo éste es afrontado, de cómo se trata de llegar al conocimiento en distintos momentos históricos, se generan intensos cambios en los procesos metodológicos. Es precisamente el método que se sigue a la hora de conformar una obra, un trabajo que tradicionalmente ha quedado oculto, lo que acerca las artes a las ciencias de manera más patente.

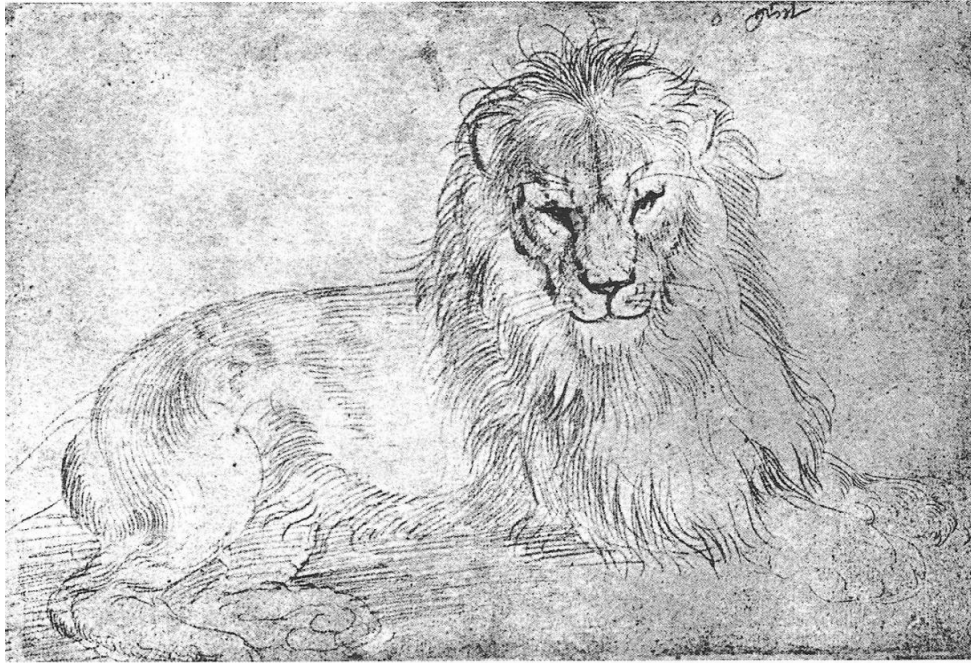
Ya se ha visto cómo a lo largo de la historia este proceso ha sufrido profundas transformaciones, más conceptuales que formales. Desde los trazos de línea única medievales hasta el arte procesual, pasando por los exhaustivos estudios propios del neoclasicismo, la manera con la que el propio creador se ha posicionado frente a estas obras ha sido tan variable como los objetos que creaba o utilizaba. La forma en la que los trabajos preparatorios de cualquier tipo se han abordado en su creación ha recorrido un camino paralelo a los modelos de investigación que se han utilizado en cada momento histórico. Pensemos en los dibujos medievales; la línea única, sin dudas ni correcciones puede asociarse con un tipo de conocimiento de carácter dogmático, mientras que las incesantes búsquedas propias del neoclasicismo nos acercan a un método científico basado en el ensayo y error.

Partamos de la base de que no puede hablarse generalmente de un creador como tal, uno con posibilidad y verdadera intención de contemplar el proceso como obra en sí misma hasta el Renacimiento. Aplicando conceptos actuales, se podría decir que estos trabajos, en ese período, carecían de “aura”, ese “aura” que Walter Benjamin, en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" describió como

“manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”⁹¹.

La razón de tal ausencia habría que buscarla precisamente en la reproductibilidad de tales obras, las cuales eran elementos de repertorio, herramientas usadas una y otra vez en la creación de diferentes objetos. Si bien en este caso la reproductibilidad no era técnica, es la reproducción en sí, en tal momento considerada como variación imperceptible, lo que ocasiona dicha ausencia. Una escena se repetía con fruición para conseguir alcanzar unos cánones impuestos de forma tajante por un sistema de imágenes prácticamente cerrado. El propio creador no contemplaba el proceso como parte conceptual de la obra, pero tampoco habría estado preparado para hacerlo. El proceso se observa como algo necesario, en la resolución física de un producto. Sólo son una herramienta más, como podían ser las paletas o los cinceles. Los modelos, que no los bocetos, eran un ensayo, prácticamente aprendido de memoria.

⁹¹ BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Texto disponible en www.philosophia.cl. Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS.



Esta herramienta fundamentaba su utilización en un uso metódico: se producía una teoría (modelo, si nos referimos a la definición dada) que desembocaba unívocamente en un tipo de conocimiento (obra). Se presentaba el desenlace final, la obra, como un ideal platónico que debía corresponderse en última instancia con lo que se deseaba representar. Como un Demiurgo, el artista/artesano manipulaba el dibujo hasta conseguir el resultado deseado. El modelo se presentaba como un todo compositivo, donde la parte no tenía lugar, más que para el perfeccionamiento de ciertos trazos. Si aceptamos estas proposiciones como válidas, considero aceptable relacionar el tipo de producción-construcción de las artes con el existente en

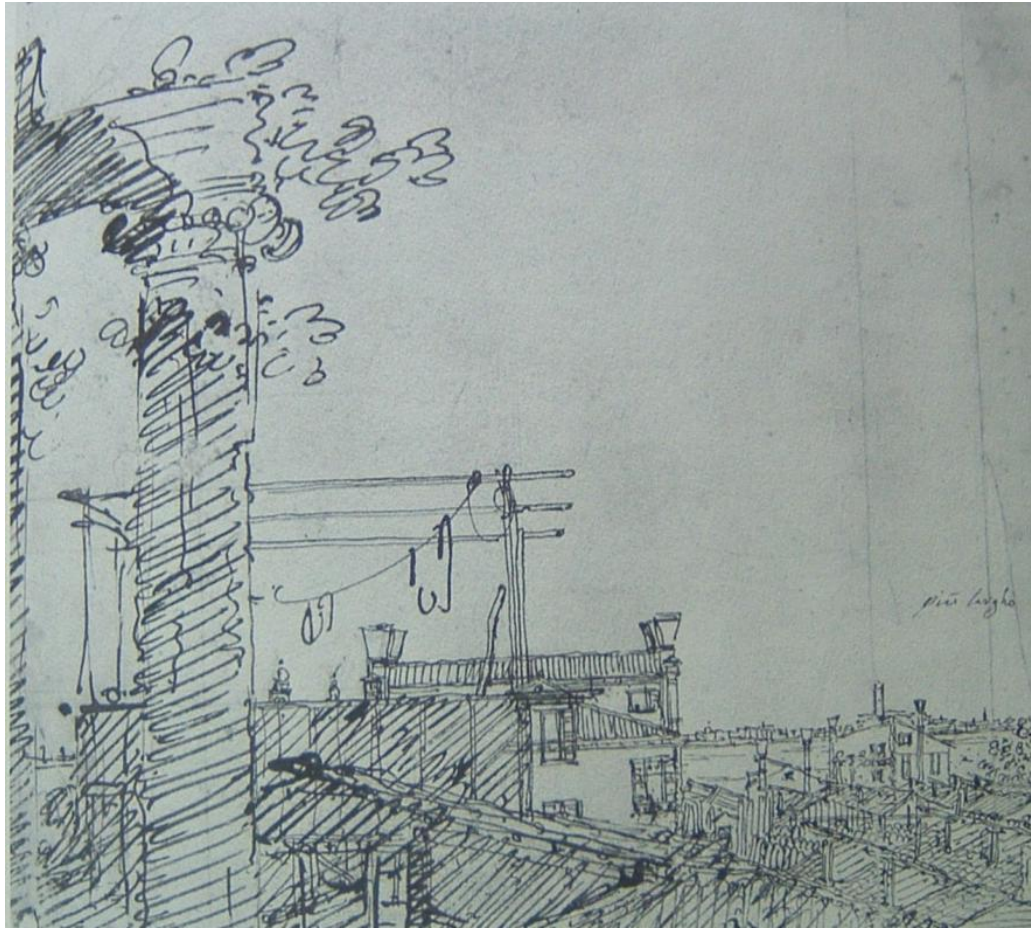
la producción de conocimiento científico, en el que se partía de ideas esenciales. La pretensión se centraba en llegar a esa esencia, considerada ésta como composición. El método cualitativo de carácter formalista planteado por Platón⁹² impregnaba todos los procedimientos productivos, incluidos los de las artes plásticas. La investigación, dentro de cualquier ámbito, se plantea de forma lineal, estando el resultado prácticamente predefinido.

La práctica de la contemplación del dibujo como objeto de arte, de la que se considera fundador a Giorgio Vasari, comienza a ser habitual a partir del siglo XVI en la sociedad occidental. Aunque los creadores comienzan mucho antes a darle ya una categoría diferente a su propio trabajo. Cuando el trabajo comienza a atomizarse, cuando las partes empiezan a ser dignas de estudio por separado, en vez de la totalidad, es cuando el método comienza a cambiar. Las ideas aristotélicas introducidas por los árabes en Europa y las escuelas escolásticas desgajan el ideal absoluto en fragmentos que empiezan a ser dignos de atención en sus pequeños detalles. Pero las partes siguen siendo contempladas como elementos de un método que trata de llegar a una globalización dentro de la obra final. Siguen estando ancladas a la composición que finalmente las encerrará, aunque paulatinamente comienzan a desarrollar un cierto individualismo, saliéndose del canon estricto para entrar en la modernidad. Así, la deducción y la intuición comienzan a formar parte de la creación de los elementos visuales de las artes. También el creador, influenciado por las nuevas corrientes de pensamiento, es capaz de digerir el proceso de sus obras de manera distinta. Ahora bien, ¿queda esto reflejado en la obra final?

En mi opinión, si bien se pueden encontrar pequeños elementos que datan la obra como perteneciente a un determinado período, escuela o autor, este increíble cambio que se da en el proceso resulta casi imperceptible en el resultado final. La obra sigue estando previsualizada, adaptada en su forma a una idea preconcebida. Esta idea ya no viene fijada por un estereotipo, sino que cada autor desarrolla este estereotipo de manera propia. Aunque se realiza una búsqueda, existe una imagen bastante definida del resultado final. Si bien el método varía, el resultado subsiguiente es prácticamente el mismo. La

⁹² CONDE, Fernando. "Las perspectivas metodológicas cualitativa y cuantitativa en el contexto de la historia de las ciencias". En "Métodos y Técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales". En DELGADO, Juan Manuel y GUTIÉRREZ, Juan (Coordinadores). Editorial Síntesis. Madrid, 1994.

definición final sigue estando fijada de manera rigurosa, lo que hace que la obra-teoría sea concluida de manera muy similar, independientemente del método seguido en su creación. Al menos esto es así en el arte oficial, en el que se hizo público y llegó hasta nosotros.



Canaletto. (1697 - 1768). "Vista de tejados".

En esta época es cuando Leonardo, con su máxima <la pintura es cosa mental>, desplaza el proceso de creación, esta vez de forma categórica, del método, para introducirlo dentro del plano de la metodología; el método comienza a ser cuestionado y se presenta en sí mismo como objeto de estudio. Lo que hasta entonces no había sido más que una práctica para llegar a un fin muy concreto comienza a tomar vida propia; en los bocetos (ahora sí, bocetos) los artistas -ya no artesanos- despliegan sus dotes deductivas de forma precisa, no en busca de un canon, sino de un estilo. Los objetos se van acomodando para crearse como elementos diferenciados, hasta conseguir llegar a ser un 'deber ser' propio, el cual está implícito dentro de cada creación, y que debe ser estudiado y desplegado para llegar a la meta de su construcción. Como ya se ha citado anteriormente en relación a este período, dentro del mundo de la creación artística:

“El boceto no es ya preparación de una obra concreta, sino que parte de un proceso que está en continuo desenvolvimiento en el espíritu del artista”⁹³.

Pero la metodología en la que se circunscribe el boceto continúa siendo, de alguna forma, de carácter progresivo. La hipótesis que se plantea, la obra, sigue apareciendo en el horizonte patentemente; el boceto sigue siendo utilizado como herramienta, aunque es una herramienta móvil; se adecúa de manera particular a cada constructor. De esta forma, en la herramienta comienzan a aparecer rasgos claros de artisticidad (entendida como la acción de tratar de generar algo con una intención artística) en su propia evolución. Esta artisticidad acerca el boceto al concepto coetáneo de obra: el “deber ser” de la obra estaba implícito en el boceto, desde el cual, a través de estudios, investigaciones y correcciones, se desplegaba hacia la meta a la que se debía llegar. Si a lo largo de los siglos el sistema había sido casi completamente lineal, ahora el camino comienza a hacerse más complejo, pero la solución final sigue siendo, de alguna manera, unívoca. La recta se quiebra y enmaraña, creando un laberinto, pero con una única salida: un laberinto clásico, con una única verdad, cuya realidad se plantea como necesaria.⁹⁴

⁹³ GOMBRICH, Ernst. Op. cit. Pág. 148.

⁹⁴ ECO. Umberto. Prologo a "El libro de los laberintos". SANTARCANGELI, Paolo. Editorial Siruela. Madrid, 2002.

La civilización europea da otro giro fundamental en el siglo XVII, al comenzar a considerarse al hombre como lo que es en sí, no como lo que debe ser. Las perspectivas cuantitativas serán proclamadas como las únicas de carácter puramente científico, siendo las metodologías de carácter cualitativo tachadas de poco rigurosas y subjetivas⁹⁵. La obra deja de abrirse como un horizonte concreto al que el proceso debe llegar de manera unívoca. Creo que este mismo pensamiento se puede trasladar al boceto: deja de ser considerado como un mero útil para desembocar en aquello que debe ser, para comenzar a ser por sí mismo. Los artistas comienzan a sentirse orgullosos de sus primeros estadios creativos, y el boceto entra así dentro del mundo del arte con características propias. Los dibujos preparatorios alcanzan la categoría de obra, principalmente entre sus propios creadores y, sólo imperceptiblemente, entre un cierto público. Comienza la lenta transición hacia la visión del arte como proceso no evolutivo o progresivo, sino como un camino de diferentes ramales que se presenta como plural.

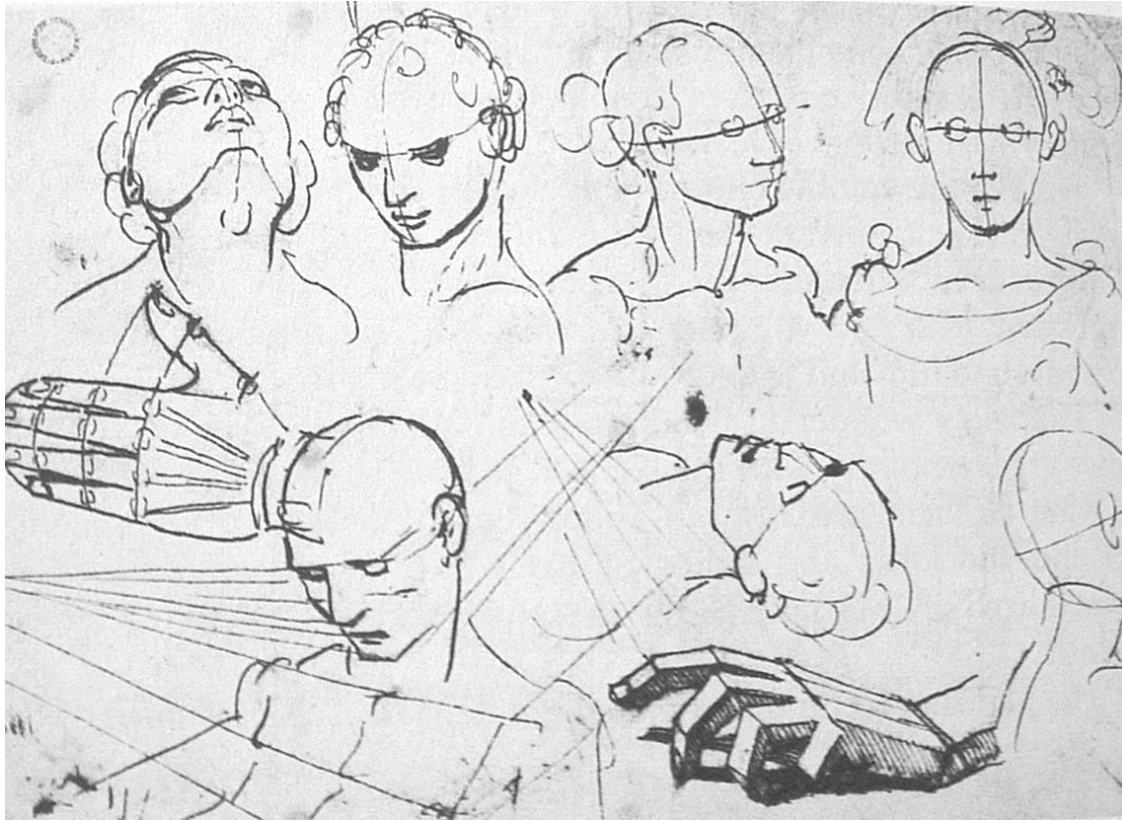
El laberinto clásico se convierte lentamente en uno de carácter arbóreo, en el que se rompe con la lógica circular de la única verdad.⁹⁶ Ya no sólo se presenta únicamente lo que es, sino también lo que no es, lo que pudo ser. El atractivo de la posibilidad permea la obra. Por primera vez, el método es cuestionado de forma tajante; los fenómenos son contemplados como elementos dignos de interpretación. Se producen sentidos no absolutos dentro del campo del conocimiento, y los diferentes sentidos del arte pueden llegar a ser apreciados a través de los bocetos que dan lugar a la obra. El boceto sale de los estudios y de los talleres y se incorpora a la cotidianeidad del arte, acercándose por primera vez a un público cada vez más preparado para contemplarlos. Aunque muchas veces no el boceto en sí, sino las obras con una cierta estética de abocetadas. Pensemos en algunas de las obras de Rembrandt, aunque no siempre fueron aceptadas en su época, y en el uso de la estética "inacabada" que más tarde utilizarían los románticos.

Hay en este hecho dos factores que considero que no pueden ser pasados por alto. Uno de ellos es la apertura de un nuevo mercado, conformado por la alta burguesía y el otro la aparición de la figura del turista. Si bien esto tiene mayor relación con los aspectos económicos, lo cual se estudiará en un capítulo aparte, creo que es algo a tener en cuenta. Aún así, es verosímil

⁹⁵ CONDE, Fernando. Op. cit.

⁹⁶ ECO, Umberto. Prologo a "El libro de los laberintos". SANTARCANGELI, Paolo. Op. cit.

pensar que la cristalización de las teorías metodológicas imperantes es lo que hace posible que el aprecio por lo que sigue siendo considerado un elemento conformante de un producto final adquiera tal valoración. Al desaparecer la teoría unívoca como paradigma del conocimiento, cada paso se convierte en elemento indispensable para la realización de la obra, lo que llega a situarlos casi al mismo nivel.



Un nuevo quiebro se da en el siglo XIX, cuando las corrientes hermenéuticas y fenomenológicas propias del romanticismo se cruzan con el conocimiento científico. A partir de este momento no es sólo el método, sino la propia ciencia la que comienza a cuestionarse: la verdad se desdibuja y deja de ser considerada como posiblemente absoluta para convertirse en un sentido cuyo supuesto es limitado. Ya en el siglo XX, la aparición del psicoanálisis y su propuesta como método interpretativo⁹⁷, marca una nueva tendencia.

Según avanzamos a lo largo del siglo XX este proceso, muchas veces de carácter aparentemente antietimológico, se va viendo acentuado en diferentes aspectos sociales, y acaba siendo el arte el que, con un carácter claramente antietimológico, lo absorbe con mayor intensidad, llevándolo hasta su extremo. El paradigma que surge, si es que se puede llamar paradigma, se relacionaría con el laberinto posmoderno, aquel de carácter rizomático que contiene en sí mismo multitud de laberintos, entradas, salidas,... y también no salidas⁹⁸.

Es el proceso el que importa, en cada uno de sus más minúsculos pasos, y es del análisis del espectador del que la obra surge completada en la lectura, ya no en sí misma. La teoría desaparece, ya que en muchos casos se vuelve insuficiente o no necesaria. En la propia inefabilidad del conocimiento, es el proceso el único que se presenta como ente capaz de generar algo, un algo que en muchos casos, ya no es la obra.

Estos cambios de carácter conceptual, que se irían haciendo más patentes a lo largo del siglo XX, principalmente para un público cada vez más cercano al mundo del arte, es lo que analizaremos con mayor detenimiento a lo largo del siguiente capítulo.

⁹⁷ GINZBURG, Carlo. "Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico". En ECO, Umberto y SEBEOK, Thomas A. (Editores) "El signo de los tres". Editorial Lumen. Barcelona, 1989.

⁹⁸ ECO, Umberto. Prologo a "El libro de los laberintos". SANTARCANGELI, Paolo. Op. cit.

Fijémonos ahora en cómo los cambios que han aparecido en apuntes y dibujos preparatorios van más allá de lo puramente físico (lo cual no implica unos grandes cambios, como ya hemos visto). Además, nos centraremos en analizar cómo la aparición de diferentes corrientes de pensamiento en el siglo XX ha llevado a que la metodología en la creación, así como la recepción por parte del público, haya cambiado sustancialmente. Asimismo, estudiaremos los aspectos que hacen que los elementos propios del proceso se presenten atractivos a una sociedad.

Se hace necesario diferenciar, dentro del proceso de creación artística, dos caminos que, aunque puedan parecer similares, e incluso equiparables, no deben ser confundidos: el proceso creativo y el proceso de creación. El proceso de creación (o más bien, de construcción), presente en todas las actividades humanas, es aquel que nos lleva a construir algo, a elaborar un producto, tanto si a éste se le conceden cualidades artísticas como si no. El proceso creativo sería aquel que, acompañando al proceso de creación-construcción, le añade elementos creativos y que en este trabajo yo estoy delimitando al campo de las artes plásticas. Si bien estos conceptos parecen quedar así bastante claros, lo realmente difícil (si no imposible) sería poder llegar a delimitarlo. Realmente aquí lo trataremos como un todo. El proceso de creación-construcción quedaría, en el caso de las artes plásticas, supeditado de manera prácticamente inevitable a las técnicas y procedimientos que se vayan a utilizar para realizar una imagen con carácter artístico.

Centrémonos en lo que se conoce como proceso creativo. De acuerdo con recientes estudios en psicología, el proceso creativo, en todas sus variantes, tanto artístico como científico, se divide en cuatro fases: la preparación, la incubación, la iluminación y la verificación. Durante la preparación se halla el problema y se busca la información necesaria para su resolución. En la incubación, de forma inconsciente, se deja transcurrir un cierto tiempo tratando de hallar la solución. La iluminación marca el fin de la incubación, cuando aquello que se buscaba, de manera súbita, e inexplicable, surge como respuesta. La verificación no sería otra cosa que la realización de esa solución encontrada.⁹⁹

Hagamos un pequeño resumen de las teorías expuestas hasta ahora: tradicionalmente los bocetos se han considerado como herramientas necesarias para la evolución procesual de la obra de arte. Siendo ésta entendida como fin de un proceso, era lo único provisto de valor, tanto material como conceptual o espiritual. Se trataría, básicamente, de la verificación del proceso creativo. Si el concepto de arte fuera equiparable al que actualmente utilizamos para definir las artesanías, ni siquiera el boceto será considerado como proceso dentro de la obra de arte; se sobreentiende la necesidad de un estudio previo para evitar fallas en el producto final. El arte busca desarrollar un producto final de un oficio concreto, en el que la estética final está totalmente definida desde el comienzo por unas convenciones muy arraigadas en el imaginario colectivo. Por así decirlo, la teoría aquí expuesta se podría sintetizar de la siguiente forma: el creador, al tener una idea prefijada de aquello que desea encontrar, se mueve dentro de las fases de preparación, incubación e iluminación de manera prefijada por la verificación o finalidad a la que anhela llegar. Y considero que, a grandes rasgos, así ha sido hasta el siglo XX. Hasta este momento, se puede hablar de dos períodos bastante diferenciados, en los que el proceso apenas habría variado.

⁹⁹ LANDAU, Erika, "El vivir creativo", Editorial Herder. Barcelona, 1987. Texto recogido en redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/articulos/pdf/7procesocreativo.pdf



*"El primer período, que iría desde la Grecia clásica hasta el siglo XVI d.C., estaría dominado por una concepción del arte como <producción de acuerdo con reglas>. El segundo período arrancaría del siglo XVI, y después de siglo y medio de transición, se prolongaría prácticamente hasta los inicios de nuestro siglo [s.XX], momento en que empieza a ponerse en tela de juicio. En este período, el arte <significa producción de belleza>."*¹⁰⁰

¹⁰⁰ JIMÉNEZ, José. "Imágenes del hombre. Fundamentos de estética". Ed. Tecnos. Madrid, 1986. Pág. 67.

Roger de la Fresnaye. "Mujer desnuda y cabeza de 'payson'". (1921).

Este proceso, prácticamente de forma universal, se ha regido por unas reglas muy estrictas hasta el siglo XX. En la cultura occidental se ha basado casi exclusivamente en la representación pseudo-realista del mundo (acorde a ciertos cánones estéticos) a través de las artes plásticas. Aquí nos encontraríamos con una de las posibles razones de que los dibujos preparatorios, independientemente de su autor o de la época en la que se han realizado, sean muy similares entre sí.

Incluso en la segunda etapa que sugiere José Jiménez, el proceso de creación-construcción, y por ende también el creativo, se presuponen pautados, y como tal se manejan incluso dentro de los talleres de los creadores. A pesar de que el arte y la artesanía se han ido separando desde el Renacimiento, el resultado final sigue siendo bastante predecible, las convenciones siguen presentes de forma muy patente.

A posteriori se han realizado estudios sobre ciertas obras, aunque generalmente con un alto grado de resignificación de las mismas, dónde se ha querido ver cómo dentro del mundo artístico algunos de los creadores sí contemplaban el proceso como elemento artístico y el boceto como algo digno de ser preservado. Aún así, no es hasta el siglo XX cuando comienza a considerarse manifiestamente el proceso creativo como parte de la obra en sí misma. Y a ser tratado como tal también de cara al público.



Richard Gerstl. "Autorretrato" (1908).

Este paso vendría dado por un nuevo cambio en la mentalidad, el cual implica el paso de la modernidad a la posmodernidad. La visión del mundo como realidad necesariamente progresiva, en la que lo posterior es indudablemente mejor a lo anterior queda obsoleta, y esta misma visión circular y errática de los procesos se aplica a los sistemas de pensamiento que derivan en la elaboración de un producto. El proceso de pensamiento que sigue un artista a la hora de crear deja de suponerse pautado. Este proceso comienza a ser considerado parte de la obra desde su origen a su final, no sólo en el último estadio, en lo que tradicionalmente se ha designado como la perfección. La perfección deja de existir dentro de algunos de los ámbitos de la vida, entre los que se encuentra el arte. Los principios grecorromanos que siempre habían permeado la mentalidad occidental, aunque llevaban resquebrajándose desde hacía más de 100 años, es ahora cuando comienzan a romperse de manera más flagrante.

*"De hecho, limitación y perfección era, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad eran sinónimos de ilimitación e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo. [...] No es posible, en este contexto, explicar el modo histórico mediante el cual, difícilmente, va imponiéndose la ecuación antagónica a la entraña espiritual griega, la que postula la identidad de infinitud y perfección. Únicamente puede señalarse que esta idea, [...] abre el campo de posibilidad a una reflexión sobre el infinito positivo como categoría ontológica y epistemológica que muy en último término, a mediados del siglo XVIII, alcanzará rendimiento en el terreno estético, subvirtiendo enteramente la sensibilidad y el gusto."*¹⁰¹

Dentro de este marco se hace una completa resignificación de los dibujos preparatorios. Se aprecia que los cambios, aunque no han sido demasiado considerables desde el punto de vista estético, conceptualmente sí presentan una acentuada variación, pero por cómo son presentados ante el espectador, ya que, aunque estos dibujos, por definición, se suponen anteriores a la obra, es la apreciación que se hace de ésta lo que conduce a un verdadero cambio en cómo se percibe el proceso que la precede. La inmovilidad deja de ser otro de los aspectos inherentes a la obra.

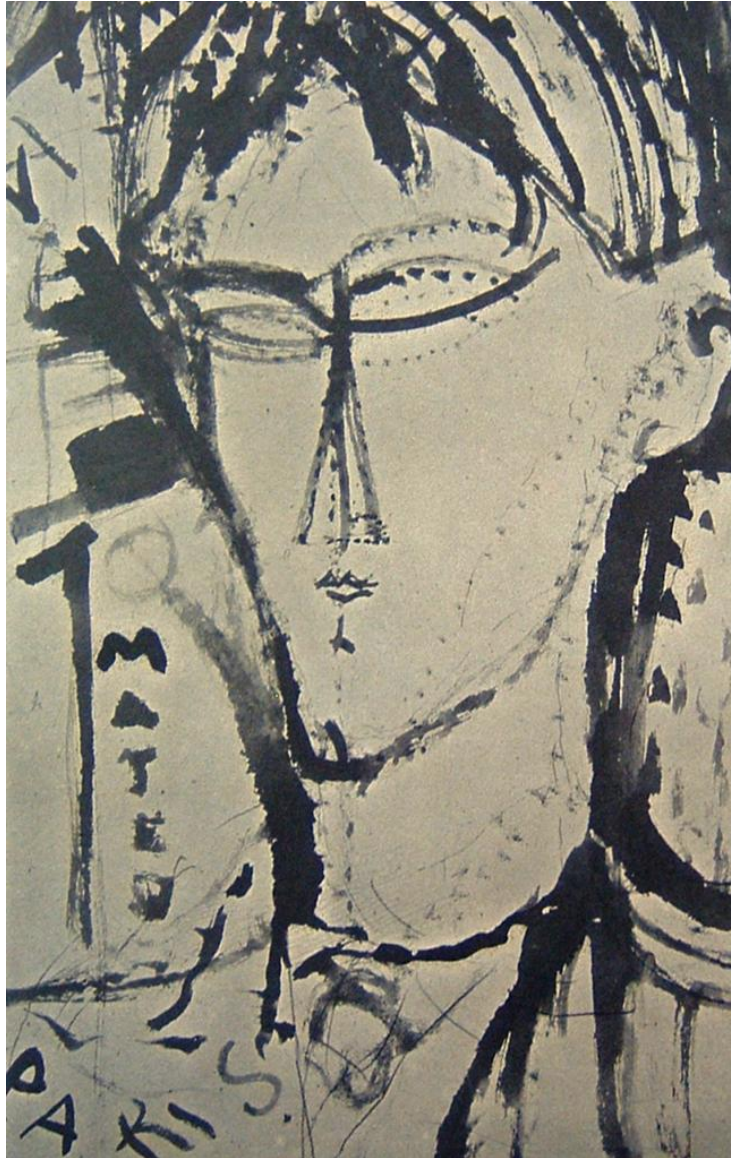
¹⁰¹ TRIAS, Eugenio. "Lo bello y lo siniestro". Editorial Ariel. Barcelona, 1988 (Reedición de 2001). Págs. 29-30

*"[...] la obra de arte no es inmóvil más que en apariencia. Expresa un anhelo de fijar, de inmovilizar, los momentos del pasado. Pero, en realidad, nace de un cambio y prepara otro. Hay muchos cambios en la misma figura, como en esos dibujos en que los maestros, buscando la exactitud o la belleza de un movimiento, superponen varios brazos salidos de un mismo hombre."*¹⁰²

Con la entrada del siglo XX la sociedad se percibe claramente distinta en muchos aspectos: sociales, económicos, culturales... y conceptuales. Las grandes revoluciones artísticas que comenzaron en el siglo XIX, se ven vigorizadas con el paso al nuevo siglo, y vienen desencadenadas en su mayoría porque la concepción de belleza ha cambiado significativamente. Mientras que durante casi 400 años se ha mantenido un canon, variable en algunos aspectos pero inmutable en esencia, las nuevas propuestas artísticas huyen de ese convencionalismo fundamental y rehacen el concepto de belleza desde un punto de vista metafísico que básicamente no consiste tanto en la belleza directa de la imagen, sino más bien en la narración que, lentamente, la imagen va sacando a la luz. El arte deja de ser primordialmente descriptivo para convertirse en un elemento narrativo que crea la experiencia estética a partir de lo que transmite a un nivel intelectual y/o espiritual. Las historias que se pueden contar son múltiples y, cada vez con más frecuencia, también las fórmulas utilizadas en la transmisión de información.

En un primer momento, las vanguardias crearon un lenguaje propio e inédito, aunque también con unas pautas muy estrictas. Pero poco a poco estas pautas se fueron diluyendo hasta perder sus elementos canónicos, de tal forma que comienzan a surgir nuevas formas de expresión; cada artista comienza a generar su propio código a la hora de seguir un proceso, tanto de construcción como creativo. Los sistemas de producción, que en mayor o menor medida habían estado pautados por unas normas acordes a cada tipo de producción, pierden esa normatividad y se conciben más libres.

¹⁰² FOCILLON, Henry. "La vida de las formas y elogio de la mano". Xarait Ediciones.Madrid, 1983.Pág. 13.



Amedeo Modigliani. "Retrato de Mateo Alegría"(1915).

"Esta contemporaneidad entre intuición y ejecución es ciertamente un estado de incertidumbre, y parece reducir la creación artística a una aventura en la que no es posible encontrar ninguna indicación del camino a seguir".¹⁰³

Ahora bien, el que el artista parezca tener ahora sólo su propia intuición a la hora de guiarse para realizar su obra, no implica que no utilice un sistema o un método a la hora de crear. Este método sí que existe, es la pauta concreta y definida la que desaparece. El artista ya no crea sólo su obra, sino también la metodología que utilizará en su realización. El proceso creativo comienza a ser contemplado, de esta forma, como parte de la obra; el proceso ha tenido que ser creado para que la existencia de la obra sea posible.

El proceso de construcción de la obra de arte se comienza a investigar de manera exhaustiva, siendo ampliamente estudiado desde la estética a lo largo del siglo XX. Las cualidades estéticas de la obra parecen derivarse hacia el proceso, aunque realmente es la categoría estética la que varía. El profundo análisis que ya comenzaba a hacerse de este proceso, se incrementa a lo largo del siglo XX de manera exponencial. Precisamente porque el análisis de la obra, en el siglo XX, comienza a desplazarse. No es ya sólo la obra final la que se analiza, sino el camino seguido para llegar a ella.

¹⁰³ PAREYSON, Luigi. "Conversaciones de estética". Editorial Visor. Madrid, 1987. Pág. 27.

ANÁLISIS ESTÉTICO DEL PROCESO CREATIVO EN EL SIGLO XX

Ya durante la segunda mitad el siglo XIX se puede apreciar un profundo cambio que afecta a todas las esferas de la vida. Si bien son muchos los factores que desencadenan este cambio, creo que la publicación de "El origen de las especies" de Charles Darwin, en 1859, marca un punto de inflexión. El lugar que Dios ocupaba en la sociedad occidental se ve cuestionado con una contundencia que no había tenido precedente. Las consecuencias que surgen a partir de esta teoría llegan a todos los ámbitos de la sociedad. Y el mundo del arte no puede ser una excepción.

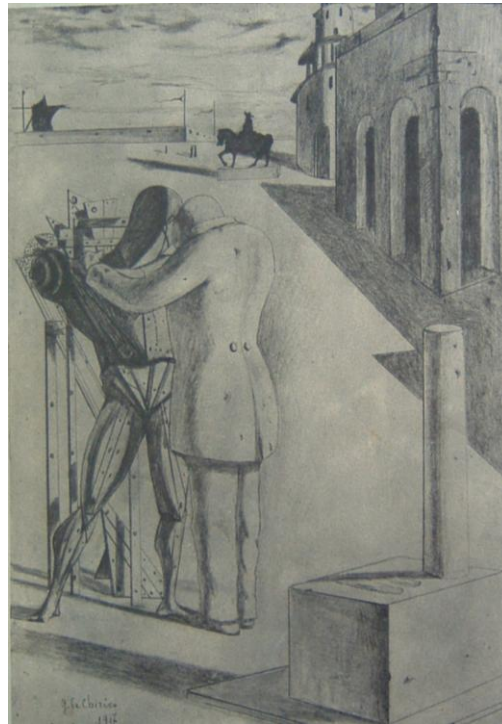
Arte y acción divina, la inspiración por parte de las musas, habían ido unidas de la mano sintomáticamente desde los inicios de la cultura occidental. Como ha podido verse, es esta una de las ideas que promovieron de manera habitual la negación o destrucción del trabajo previo a la obra. Alejándose de Dios, el arte comienza a acercarse cada vez más al hombre: no habiendo explicación divina para su origen, es entonces en el hombre dónde hay que buscarlo. Dentro del movimiento romántico dicha relación se trató de elevar a sus más altas cotas. Así, los artistas románticos, en una especie de paradoja, se comportan como entes divinos por sí mismos.

*"Un genio por entonces tenía que aparecer como una mente atormentada y exaltada, un héroe romántico que dependía totalmente de la inspiración, y un profeta inspirado en lo desconocido y misterioso."*¹⁰⁴

Son humanos, pero escogidos. Ese misterio, que antes estaba perfectamente definido (Dios) es lo que los define ahora a ellos. Si antes se presuponía al artista como herramienta en las manos de Dios, ¿qué es ahora? De alguna manera sigue comportándose como herramienta, aunque la herramienta es divina de por sí. Todo lo que hacen es divino, también el proceso que han seguido para llegar a la obra. Al menos esta es la línea de pensamiento que parece imponerse.

¹⁰⁴ DHOMBRES, Nicole. "Ciencia, poesía y romanticismo". En "Ciencia y Romanticismo". V.V.A.A. Publicado por la Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia. Gran Canaria. 2002. Pág. 78.

El desvanecimiento del dios, el "Dios ha muerto"¹⁰⁵ popularizado por Nietzsche y la idea del superhombre plantean una nueva visión del mundo, una visión más humana. Y, aunque desde el mundo artístico parezca negarse, esto hace que el proceso creativo seguido en las artes se acerque cada vez más al seguido dentro de otros ámbitos, como el científico. Éste ha sido tradicionalmente considerado de carácter humano, e incluso antidivino, si nos fijamos en la relación que habitualmente se ha establecido entre ciertas creencias religiosas y la ciencia. Pero esto trata de evitarse: en un principio, parecería que el arte, si no se puede considerar divino, dejaría de ser arte. Y en ciertos ámbitos comienza a hablarse de la muerte del arte. Esta (aparente) muerte del arte, a la que Nietzsche dio el primer empujón tras anunciar la -también aparente- muerte de Dios, hizo que el arte plástico entrara en este momento en un estado diferente.



¹⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. En "Así habló Zaratustra". Escrito entre 1883 y 1885.

Giorgio de Chirico. "El regreso del hijo pródigo" (1917).

*"La revolución estética romántica completa la revolución política francesa. El ideal de libertad es empuñado por el artista, <el arte se ha convertido por tanto en un instrumento libre que el artista puede manipular proporcionalmente a la medida de su destreza subjetiva respecto a cada contenido, sea de la clase que fuere. El artista está con ello por encima de las determinadas formas y configuraciones consagradas, y se mueve libremente para sí, independientemente del contenido y del modo de intuición en que antes estuvo lo sagrado y eterno ante los ojos de la conciencia>."*¹⁰⁶

Los procesos, en todas las ramas, se reconsideran desde esta nueva visión no divina. Es la génesis de la obra, y ya no tanto su aspecto final, lo que ahora requiere de un estudio. Así lo explica Nietzsche, a grandes rasgos:

*"Por muy bien que se haya comprendido la utilidad de un órgano fisiológico cualquiera (o también de una institución jurídica, de una costumbre social, de un uso político, de una forma determinada en las artes o en el culto religioso), nada se ha comprendido aún con ello respecto a su génesis: aunque esto pueda sonar muy molesto y desagradable a oídos más viejos, - ya que desde antiguo se había creído que en la finalidad demostrable, en la utilidad de una cosa, de una forma, de una institución, se hallaba también la razón de su génesis, y así el ojo estaba hecho para ver, y la mano estaba hecha para agarrar."*¹⁰⁷

Esta nueva forma de aproximarse a la obra, hace que las categorías estéticas manejadas hasta el momento también sean replanteadas. Mientras que la estética se centró tradicionalmente en el producto final, en el objeto de arte, a partir de la segunda mitad del siglo XIX es el origen y el proceso el que comienza a ser analizado. Este análisis conlleva que también se opere un profundo cambio en el propio proceso. La obra de arte deja de ser contemplada únicamente en su estado final, siendo el proceso que se ha seguido en su resolución el que se impone como elemento estético. Así, las operaciones

¹⁰⁶ REBOK, María Gabriela. ¿Muerte del arte o estetización de la cultura? Tópicos, Santa Fe, n. 15, dic. 2007. Citando a Gadamer. Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?>

¹⁰⁷ NIETZSCHE, Friedrich. "Genealogía de la moral". Publicado en 1887. Tratado segundo, epígrafe 12. Texto completo en <http://www.nietzscheana.com.ar>

seguidas para la creación y construcción de una obra son destacadas por su relevancia por el mismo autor. Siendo este proceso humano, que ya no divino, su existencia dejaría de ser vergonzosa. Ahora sería algo necesario y, como tal, digno de estudio.

Precisamente una de las obras más relevantes en el campo de la estética del siglo XX fue "El origen de la obra de arte" de Martin Heidegger, redactada y leída como conferencia en 1936. En esta obra Heidegger parece centrarse en ese origen divino de la obra, tratando de recuperar la idea romántica. Pero, leyendo entre líneas, la desdivinización comienza a hacerse patente, aunque probablemente en contra de la intención primordial del propio autor, al conferir la característica de 'cosa' al elemento 'obra'. La cosa también tiene un componente divino, todo es de origen divino. Pero es la idea de útil la que aquí destacaremos; resulta llamativa la inclusión de útil dentro de la escala que plantea, como elemento intermedio entre la cosa y la obra.



Salvador Dalí. "Composición de figuras de cajones" (1937).

*"[...] el útil muestra un parentesco con la obra de arte, en tanto que es creado por la mano del hombre. A pesar de esto, la obra de arte se parece más, por su presencia auto-suficiente, a la mera cosa espontánea que no tiende a nada. [...] El útil tiene una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra, siempre que se permita esta seriación matemática."*¹⁰⁸

Desde una postura romántica y decadentista, Heidegger sigue abogando por el papel divino del creador, pero la cosificación que hace de la obra, planteado como elemento totalmente innovador, abre la puerta a nuevas interpretaciones sobre un texto que, probablemente, jamás habrían sido aceptadas por el propio autor. La obra como 'cosa' ya se había instaurado dentro del ideario artístico con el nacimiento de las nuevas vanguardias, sobre todo a partir del dadaísmo y, especialmente, a través de la paradigmática obra de Duchamp "La Fuente". Heidegger cosifica la obra con la intención de redivinizarla tras la aparente banalización en la que llega a caer en las primeras décadas del siglo XX, acercándola así al mundo de los entes autónomos, pero la categorización de útil que realiza, le proporciona un motivo a la obra para alejarse de ese mundo necesario en el que Heidegger trata de reintroducirla. Dentro del proceso artístico, el boceto se convertiría en el útil, en la herramienta que hace posible la obra. Heidegger obvia este paso dentro del proceso artístico; siendo el arte necesario, verdadero y autónomo, el artista es el elemento del que el arte hace uso para llegar a conformar la obra. El boceto como proceso no existe, lo que se plantea como paradójico, (y ciertamente ingenuo) dentro de la postura existencialista en la que Heidegger trata de posicionarse. La obra tiene como origen el arte, la esencia de arte. En un principio, el proceso quedaría así anulado, ya que la mano humana no intervendría más que como intermediaria.

*"Ahí se dirige ya la más propia intención del artista; la obra debe ser abandonada a su puro reposar en sí misma. [...] el artista queda ante la obra como algo indiferente, casi como un conducto a la producción, que se destruye a sí mismo, una vez creada la obra."*¹⁰⁹

¹⁰⁸ HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra de arte". En "Arte y Poesía", Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1992. Pág. 53.

¹⁰⁹ Ibíd. Págs. 68 - 69.

Así mirado, sería a lo largo de ese reposar en el que el proceso tiene lugar, y la divinización y necesidad sería extensible a todo el proceso de creación. Y Heidegger así lo reconoce:



Ben Shahn. (1898 -1969). "Estudio de un niño".

*"La creación la pensamos como una producción. [...] Pero, ¿en qué se distingue la producción como creación de la producción como confección? [...] Los grandes artistas aprecian en extremo la capacidad manual, para cuyo pleno dominio exigen un cultivo esmerado. [...] La designación del arte como tekne no quiere decir que la acción del artista se comprenda por la artesanía. Al contrario, lo que en la creación de la obra parece una confección manual es de otra especie. Esta acción es determinada y terminada por la esencia de la creación y queda incluida en esta."*¹¹⁰

En tal caso, ¿qué distinguiría al boceto de un pincel o de un lápiz? ¿Acaso no son ambos elementos necesarios para llegar a un fin determinado como obra? Las herramientas que utiliza el artista en la confección de su obra, ¿se permean todas ellas de esa divinidad?

Pero Heidegger, desde su visión romántica, obvia una cuestión. Esta teoría sólo la aplica, dentro de las artes visuales, al arte puramente objetual, siendo una obra de Van Gogh en la que se centra. Aunque sus teorías son perfectamente aplicables al terreno conceptual. Quizá la razón para tratar de evitarlo se deba precisamente a la cosificación que el arte conceptual hace de la obra, cargando la mayor parte del acto de creación precisamente en el proceso seguido, mientras que la obra final es contingente; es una cosa.

En confrontación directa con esta corriente filosófica, nos encontramos con las corrientes vitalistas de carácter humanista, en las que la estética se centra en una obra desdivinizada de forma total; se cosifica absolutamente para, ahora sí, ocupar su puesto final entre las acciones humanas. Estas teorías, difundidas por Emmanuel Levinas, plantean que el arte, lejos de esa transparencia preconizada por Heidegger, a través de la cual la verdad se devela, se opaca dentro de la misma imagen que representa al mundo, la cual se plantea como semejanza, pero nunca como identificación. La imagen es sombra del mundo que trata de encarnar, porque el arte siempre es alegoría, máscara. Y como tal se comporta, no sólo no revelando, sino ocultando.

¹¹⁰ Ibid. Págs. 93 - 95.

*"Estos elementos no funcionan como símbolos, y en la ausencia del objeto no fuerzan su presencia, sino que, por su presencia, insisten en su ausencia. Ocupan enteramente su lugar para destacar su alejamiento como si el objeto representado muriera, se degradara, se desencarnara en su propio reflejo."*¹¹¹

El tiempo dentro de esta corriente se plantea de manera insólita; la finitud dentro de la obra de arte se contempla como la muerte de la obra. Al llegar a culminar en un instante que impide el menor movimiento, al detener el tiempo en una infinitud carente de porvenir, la definición de la obra sólo se puede contemplar como una apariencia del ser, sin llegar jamás a concluirse como tal.

*"[...] toda obra de arte es, en definitiva, una estatua; se trata de una congelación del tiempo o más bien su retardo con respecto a sí mismo. [...] el existir de la estatua es una apariencia del existir del ser. [...] El artista otorga a la estatua una vida sin vida. Una vida irrisoria que no es dueña de sí misma, que no es más que una caricatura de vida."*¹¹²

Lo que parece quedar claro es que para ambas corrientes (aunque difieren en el sentido final de la obra, para una divina, para la otra totalmente humana) el proceso es parte innegable de la obra. Y en ambas la finitud se manifiesta como elemento turbador. Tradicionalmente, finitud y perfección han sido dos términos que se han establecido unidos en toda acción humana. Sin duda ésta ha sido la principal razón por la que los bocetos nunca estuvieron considerados como obras en sí. Todo aquello que careciera de los valores atribuidos a lo que se consideraba finitud en cada época, no tenía valor, por ser contemplado como un ensayo irresoluto de una acción posterior que, una vez terminada, alcanzaba el estado deseado; en este caso, la obra como tal.

¹¹¹ LEVINAS, Emmanuel. "La realidad y su sombra". Texto redactado en 1948. En "Los imprevistos de la historia". Ediciones Sígueme. Salamanca, 2006. Pág. 127.

¹¹² Ibíd. Págs. 130 - 131.

Pero es sobre todo en las filosofías vitalistas dónde el proceso deja de observarse como un acto completo en sí mismo y con una finalidad concreta. La finalidad en sí misma aniquilaría la obra, así como al propio proceso. Desde esta estética comienza a contemplarse la obra de arte “perfecta” como elemento inconcluso. Si el observador para integrarse con la obra debe ser parte de ella, participar en su conclusión, la obra por definición debe estar inconclusa. Cuanto mayor sea la parte a concluir, mayor será el disfrute generado, siempre que la conclusión sea al menos factible.



Renato Guttuso. "Cabeza de chica" (1961).

Desde este punto de vista se realizan innumerables estudios sobre antiguas obras, resignificándolas y contemplándolas como componentes narrativos de historias no resueltas, lo que permite que conserven su vigor histórico y artístico para la humanidad de los siglos XX y subsiguientes. El nuevo concepto de belleza apunta al esfuerzo necesario para descifrar una imagen por parte del espectador como experiencia estética. Creando imágenes inconclusas o de origen hermético, se consigue el efecto deseado. El espectador está obligado a tensionarse, a concentrarse o incluso a investigar para ser capaz de descifrar la obra, lo que consecuentemente, una vez que haya conseguido ese discernimiento, le proporcionará la experiencia estética, que no tiene por qué corresponderse con la categoría clásica de la belleza, al menos no como equiparación.

¿Cómo conseguir este resultado? Desde el enfoque de la técnica, es muy sencillo; tanto como hacer uso de una estética irresoluta. Si la obra permanece en el estado de conclusión que habitualmente se le ha conferido a los bocetos, con pinceladas gruesas, escasez de detalles e incluso zonas sin pintar, el espectador debería recrear por sí mismo su propia resolución, lo que en sí mismo puede llegar a crear una multitud de obras metafísicas, cada una de ellas dentro de cada potencial espectador. Como ya hemos visto, esta forma de deleite ya fue apuntada por Delacroix¹¹³, precisamente en un momento en el que ese aspecto de irresolución, perfectamente visible en las obras de artistas como el propio Delacroix o Turner, comienza a tener cada vez más seguidores.

Por otra parte, la secuenciación de bocetos marca un camino claro a la hora de ir descifrando una obra, lo que comporta que la propia observación del boceto vaya modificando la mirada del espectador y preparándolo, de alguna manera, para el encuentro con la obra final.

¹¹³ Ver cita en el capítulo de esta tesis "Siglo XIX". Pág. 150

En ambos casos, la utilización del boceto, como elemento de la obra o como símil, se convierte en una herramienta, pero con una utilidad marcadamente diferente a la que se le había concedido de forma tradicional. Ahora bien, lo que aquí se plantea es si la finitud o infinitud de la obra conlleva su perfección. Aunque quizá sería más inteligente plantear si existe la perfección. La perfección en la obra no existe, es el ojo del espectador el único dispositivo capaz de crear esa perfección. ¿Y la finitud? ¿Es posible plantearse? Al igual que la perfección, sólo es un ente subjetivo, una sensación. La obra se hace perfecta para un sujeto cuando éste es capaz de completarla para su propio deleite.

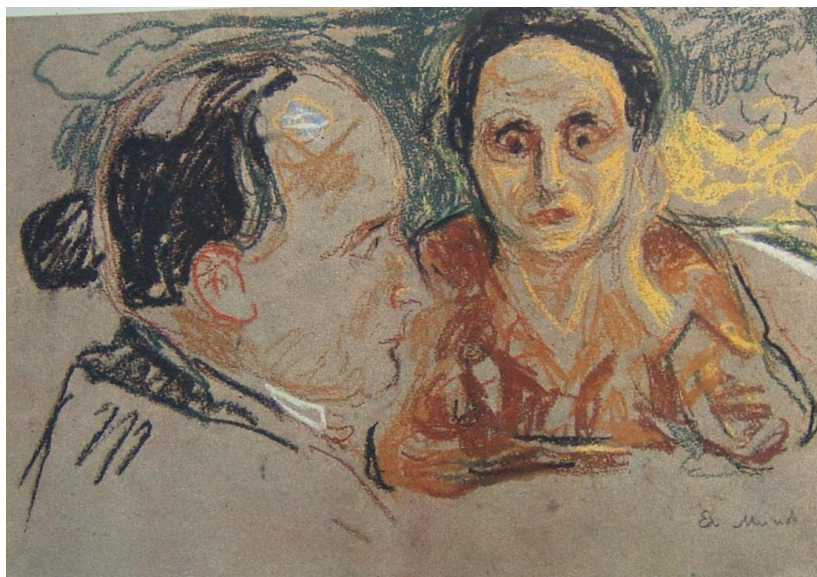
Los dos términos que usualmente se han emparejado siguen estándolo en la actualidad, pero con la particularidad de que lo que actualmente se plantea es que ninguno de éstos existe por sí mismo, sino por la mediación del sujeto, tanto si éste es creador como observador, o equiparando ambas acciones como los polos opuestos de una misma operación.

Esta valoración que se comienza a adjudicar al proceso creativo hace que el valor que se le aplica a las <herramientas> de tal proceso, también se vea incrementado. Frecuentemente, son las únicas pruebas físicas que perduran y el valor sentimental que se les ha concedido ha derivado en que el valor económico que se les otorga también se haya incrementado sobremedida. La tendencia actual dentro de las artes es la de apreciar los aspectos espirituales que éstas puedan poseer, siendo las subjetividades que aportan quizá las más estimadas. De alguna forma se busca un cierto hermetismo, muy cercano en muchos aspectos a la autorreferencialidad, como elemento que será capaz de aportar la tensión necesaria para que el espectador se enganche a una cierta creación-construcción. El hecho de dejar una obra inacabada, cualidad que proverbialmente ha sido exclusiva de los apuntes y bocetos, hace que esta tensión se vea incrementada en el espectador. Al tener que comenzar a realizar un esfuerzo él mismo para completar, y en algunos casos entender, aquello que se le presenta para su deleite, es donde aparece la experiencia estética. Si ese deleite se estimula por la necesidad de esforzarse en la interpretación de la forma, ésta debe ser lo suficientemente hermética para generar esa incitación.

“Entre la indeterminación, el azar, el silencio y el inacabamiento, la experiencia del arte en nuestro siglo deja cada vez más de buscar el recogimiento pasivo y devoto ante <la obra genial>, para mostrarse como una tanteo exploratorio y abierto,

como una propuesta o proyecto estéticamente formulado, más allá de toda cómoda instalación en las certidumbres esenciales de la <obra maestra> como vislumbre del genio.”¹¹⁴

Todo el proyecto, dispositivo misterioso en sí mismo, se convierte de esta forma en la llave capaz de traducir los pasos seguidos por el artista durante su proceso creativo para poder descifrar la obra final. ¿Un misterio resolviendo otro? No. Una sucesión de enigmas que consiguen que la tensión esté más presente. La obra no sólo expone su propio secreto, sino también aquellos misteriosos caminos por los que se ha movido hasta ser lo que es; todos estos esbozos dejan de ser herramientas al servicio del proceso para convertirse en la obra-proceso. Así, de alguna manera, la obra vuelve a divinizarse.



¹¹⁴ JIMÉNEZ, José. Op. cit. Pág. 86.

Edvard Munch. "Retrato de Curt y Elsa Glaser" (1913).

Durante los años '50 se incrementó el interés por adentrarse en el campo de la creación-construcción artística, postulando las diferentes fases creativas que forman parte de la obra de arte. El proceso es disgregado y analizado en cada una de sus partes, confiriéndoles la misma importancia a todas ellas, ya no sólo a la obra final, al menos en cuanto a obra humana se refiere. En 1954, Luigi Pareyson publica la "Teoría de la Formatividad", en la cual pasa a englobar todo el transcurso de la elaboración de una obra como una seriación de formas, en constante movimiento. Aparecen los términos de forma formante y forma formada, aunque el gran problema sigue siendo establecer la línea que separa una de otra.

*"La identidad entre forma formata y forma formans no significa solamente que la forma formata realice y desarrolle la forma formans, sino que incluso la forma formans no es otra cosa que la forma formata."*¹¹⁵

A partir de esta teoría, los sucesivos esbozos conducentes a la formación final de la obra se convierten en obras formantes, las cuales están supeditadas a la forma formada, sólo existente en este momento en la imaginación del artista. Esos grafismos, o brotes, como Pareyson los designa, no son contingentes, sino que tienen una forma inicial que está condicionada por lo que el artista quiere llegar a crear. Según la metafísica de la figuración, estos embriones o ideas primigenias ya existen de forma anterior a la forma, pero es en las manos del artista en las que es posible que lleguen a tener una forma concreta. De alguna manera se siguen apoyando las teorías tradicionales de la necesidad de una musa inspiradora que sea capaz de conducir esos gérmenes de ideas hasta formas coherentes, mediando la presencia de un artista que resulta mágicamente tocado por ella.

¹¹⁵ PAREYSON, Luigi. Op. cit. Pág. 30.



Henry Matisse. "Dalias y granadas (1947).

*"Una pincelada, un acorde musical, un verso [...], son brotes de formación que, por el sólo hecho de ser y existir como premisas de una posible figuración, presuponen un desarrollo orgánico de acuerdo con normas de coherencia; pero estos brotes resultan fecundos sólo en el caso de que el artista los asuma y los haga suyos - y haga de la coherencia y de las diversas direcciones a las que éste puede virtualmente aspirar elija la más afín a él, con lo cual resultará la única realizable."*¹¹⁶

Según esta teoría, la relación que se establece entre ambos entes, obra y autor, es indisoluble desde el comienzo de la idea, y la obra marca el desarrollo de sí misma a través del cuerpo de su autor, creándose ella misma a través de sus sucesivas fases.

*"El proceso conforma los momentos centrales de la creación y es lo que habitualmente queda oculto a la mirada del espectador, una vez concluida la obra. Sin embargo cuando la obra artística desea explícitamente abordar los problemas relacionados con lo creativo, son puestos de relieve la acción y el progreso. No sólo se permite su aparición en los resultados finales: proceso y acción son el argumento de la obra y se presentan como resultado. [...] El proceso es el tema sobre el que habla la obra, poniendo de manifiesto que es a la vez forma y contenido"*¹¹⁷.

Lo que siempre se había ocultado, el proceso creativo, es sacado a la luz, presentado, analizado, consumido e incluso vendido. La intimidad de la propia obra se ha desvelado y actualmente la supera en atractivo. Tanto si es divinizado, como si es cosificado, lo que no se puede negar es que todas estas teorías se sostienen sobre el proceso creativo, lo que nos indica la importancia que paulatinamente fue adquiriendo a lo largo del siglo XX.

¹¹⁶ ECO, Umberto. "La definición del arte" Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1990. Pág. 20.

¹¹⁷ OLMO, Santiago B. "Procesos, acumulaciones y reciclajes: una interpretación del tiempo". Reportaje publicado en la revista <Lápiz>, n° 160. Pág. 26.

UNA PINCELADA SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN ORIENTE:

Hemos visto cómo los elementos propios del proceso creativo se han comportado a lo largo de la historia en el mundo occidental. Pero, ¿qué ocurre en Oriente? La falta de documentación en este aspecto es más que llamativa. Sencillamente, parecen no existir los bocetos, al menos no como éstos son entendidos en el arte occidental. Aunque, si analizamos muchas de las obras desde un punto de vista formal, nos encontramos con ese cierto aspecto de espontaneidad, de poco detallado o inacabado, que en el arte occidental tradicionalmente se asoció con los trabajos preparatorios.

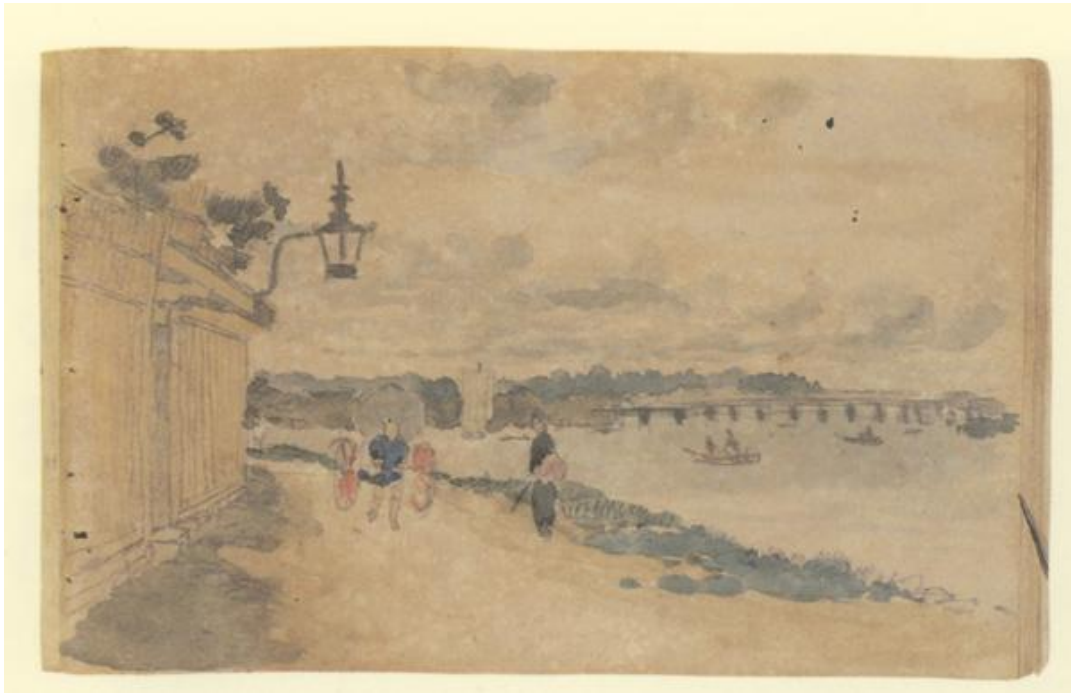
Probablemente esto se deba a la unión que tradicionalmente ha habido entre pintura y caligrafía. De la misma manera que se aprende a escribir, se aprende a pintar, a dibujar. El trazo debe surgir de manera segura, y eso se aprende con la práctica. No se tapa, no se borra. Aquello que se empieza, se acaba. Si no, se empieza de nuevo. Así mirado, es como si toda obra pudiera comportarse como boceto de una siguiente. Hasta conseguir la perfección, la obra se debe repetir, copiar, hasta la saciedad. Al menos, así se plantea el método de trabajo dentro de la pintura china de corte más tradicional.

En las culturas orientales, principalmente en la china y japonesa, el proceso de creación se considera un ente absoluto, con unas etapas muy diferenciadas, pero que no concede mayor o menor importancia a una de ellas. Sencillamente, es un método. La obra final es consecuencia de todo un proceso, acercándose conceptualmente a las más modernas teorías dentro del arte occidental. También se encuentra condicionado por su forma de expresarse, en la que la espontaneidad (siempre dentro del marco de la sabiduría) era una condición inherente a la obra¹¹⁸. Esto implica que la existencia de bocetos sea prácticamente nula, tal y como los conocemos en occidente. Casi se podría asegurar que es un concepto inexistente en el arte tradicional. La pintura, siempre ligada a la escritura, no admite trazos muertos.

¹¹⁸ JIA NAN, Wang y otros. "Curso de pintura oriental". Edilupa Ediciones. 2005.

"El trazo debe ser seguro y espontáneo, proporcionando impresión de vida"¹¹⁹.

Porque la perfección dentro del arte oriental no es un concepto único, sino que éste queda supeditado en muchos casos a la capacidad de transmisión de ideas abstractas a partir de elementos figurativos. Los conceptos de belleza, finitud y perfección no son equiparables, dentro del arte tradicional, a aquellos que se han manejado en occidente. Al no buscarse la imitación de formas, sino el significado que éstas puedan llegar a transmitir, son las ideas y sensaciones que surgen a partir de la observación por parte del observador las que el artista trata de sugerir en su obra. Este proceso siempre ha sido contemplado como parte de la obra.



¹¹⁹ OCAMPO, Estela. "El infinito en una hoja de papel". Ed. Icaria. Barcelona, 1989. Pág. 72

Kiyochika (1847 - 1915). Boceto de Ryogoku, hecho unos meses antes del incendio.

Esto no impide que aquello inacabado o imperfecto dentro de su concepción y su visión no fuera tratado de la misma manera que en occidente. El cuaderno de notas era utilizado de igual forma a como lo hacían los artistas occidentales, normalmente para tomar apuntes del natural, o para registrar alguna idea. E. igualmente, se conservan muy pocos ejemplares, tratándose generalmente de hojas sueltas, arrancadas del cuaderno original, que han llegado hasta nosotros bien por accidente, bien porque eran preservadas por algunos discípulos. Esos discípulos normalmente se dedicaban a copiar la obra de sus maestros, consiguiendo la perfección cuando la diferencia entre ambas obras era imperceptible.



Xilografía. "Fuego en Ryogoku" (1881).

Así, la obra final, que funciona como su propio boceto, se desarrolla independientemente en cada una de las veces que ésta se repite, y aquello que el trazo nos cuenta, dentro de un sistema de elementos aparentemente de repertorio, es lo que hace que cada obra sea diferente, aunque todas ellas se muevan dentro de la similitud. Pero para llegar a conseguir la destreza que les caracteriza es necesaria una observación exhaustiva del natural.

El sistema comunicativo se basa en elementos simples que se unifican formal y conceptualmente. Esto es debido a que se usa en pintura un sistema casi caligráfico; todas las rosas son iguales, todos los sauces son iguales... Es la manera de dibujar el trazo, de <escribir> el dibujo, lo que hace que el significado varíe. Estos elementos simples son estilizaciones de la naturaleza realizadas por maestros y copiadas por sus discípulos o por él mismo hasta que alcanzan la categoría de signo en la obra, cuando alcanzan la perfección. Cuando son capaces de transmitir la idea primigenia de manera irrefutable se suponen perfectos, pero esta perfección tiene que venir desde el origen de la obra. La obra se repite, pero no se retoca.

Así como el boceto parece ser un concepto inexistente dentro del arte oriental, el apunte, el dibujo a partir de la observación del natural, era el primer paso dentro de esa estilización, que finalmente daría lugar a los elementos de repertorio. Aun así, estos documentos siguen siendo difíciles de encontrar, y mucho más los estudios que sobre ellos se hayan podido hacer.

Casi a título anecdótico, debido a la falta de referencias, incluyo aquí una breve mención, como ejemplo del uso de los cuadernos de notas en estas culturas. Tomaremos a uno de los artistas más reconocidos dentro de la pintura oriental en el siglo XIX, el japonés Kiyochika (1847 - 1915), pintor autodidacta en sus orígenes, y que llegó a tener su propia escuela.¹²⁰

Sus cuadernos nos muestran de una manera bastante aproximada como se comienzan a enfrentar estos artistas ante su obra. En general son cuadernos carentes de valores propiamente personales. No se utilizan como diarios, no se toman anotaciones que no se correspondan con el tema a tratar. Para ello tenía un cuaderno en especial, uno que únicamente utilizaba para

¹²⁰ Para mayor información, consultar la web http://www.artelino.com/articles/kiyochika_kobayashi.asp

realizar dibujos toscos, incluso de apariencia infantil. El diario, el cuaderno de ideas, está físicamente separado del resto de cuadernos, en los que existe un orden y una pulcritud impecable.¹²¹

En cada uno de ellos la temática está perfectamente definida. Si en un cuaderno se representan árboles, ese será el tema que se desarrolle a lo largo de todas sus páginas. En otro de ellos recoge esbozos sobre figuras humanas, en otro, numerosos planos de ciudades, todas ellas en planta, siendo más similar a un cuaderno de un arquitecto. También las técnicas se desglosan. Mientras que en un cuaderno utiliza sólo el grafito y la tinta, en otro es la acuarela la que predomina; y casi siempre supeditando la técnica a lo representado.

Resulta llamativo el carácter naturalista de sus dibujos, alejados del aspecto hierático y plano que muestran las obras que el artista realizaba a posteriori basándose en estos apuntes. Esto nos demuestra que, antes que repetir modelos de repertorio, por lo menos algunos artistas creaban sus propias imágenes. Aunque estas estuvieran dentro de una estética prefijada. Los primeros dibujos funcionan como una representación realista de lo visto para luego adecuarse, bien por imposición, bien por decisión propia, a una estética premeditada. De esta forma el apunte se convierte en un documento que confirma la presencia del artista en un momento y lugar, en lo único capaz de vincularle verdaderamente a la historia. Del mismo modo, carga al contenido representado de verdad histórica, lo cual también queda reflejado en la siguiente anécdota, recogida por Henry D. Smith II en forma casi legendaria.

El 26 de Enero de 1881 un fuego arrasó la aldea de Ryogoku, en la que Kiyochika residía en ese momento. Al ver las llamas, el pintor tomó su cuaderno y se alejó del pueblo, donde pudo realizar varios bocetos. Cuando finalmente regresó, encontró que su casa había sido devastada por las llamas y que su familia había huido.¹²² La verdad histórica inherente al apunte está aquí presente en la anotación realizada por el mismo artista en algunas de las estampas consecuentes de estos dibujos: "Yo estaba allí para abocetar esta escena, y así es como se veía". Pero eso no implica que en el desarrollo de la obra, el artista no

¹²¹ YOSHIDA, Susugu (Prologuista). En "From sketch to print. Kiyochika's Ryogoku Fire and Hakone-Shizuoka Prints" de SMITH, Henry D. 1991

¹²² SMITH, Henry D. Op. cit.

haga una superposición de diversas vistas, para conseguir el efecto deseado. Si bien Kiyochika estaba fascinado por la llamas, utilizo apuntes que había tomado en otros momentos para representar el incendio. Las dos imágenes recogidas anteriormente parecen dar buena muestra de ello.

En definitiva, aunque el proceso parece mostrarse muy distinto, creo que finalmente el método no acaba resultando tan distinto del occidental. Este método también existe en occidente; en ciertas épocas quizá menos pautado, quizá con la presencia de más variaciones. Pero la construcción de imágenes, cuando ésta aparece ya predefinida en la imaginación del autor, es siempre bastante parecida.

BLOQUE IV - SOPORTES

Después de analizar cómo el trabajo precedente a la creación se ha comportado en diferentes momentos históricos, centrémonos ahora en los soportes en los que se ha realizado. Aunque ya en algunas ocasiones hemos hecho mención a esto, creo que resulta interesante observar cómo el significado de ciertos elementos cambia sustancialmente dependiendo de dónde se hayan realizado.

Partiendo de la idea de que tradicionalmente no se ha tratado de trabajos a los que se les fuera a suponer una cierta importancia, lo habitual es que fueran realizados en materiales pobres, incluso reutilizables. Indudablemente, desde su descubrimiento y difusión, ha sido el papel el material más utilizado. Pero el papel se presenta en diferentes formas, lo que creo que puede llegar a marcar en cierta medida el significado de estas obras.

Para empezar, ¿hojas sueltas o encuadernadas? Durante mi aprendizaje, muchos de mis profesores me dieron consejos al respecto. Algunos de ellos eran firmes defensores del cuaderno: el cuaderno permite, en un momento dado, ordenar los dibujos, contemplarlos de manera cronológica, y así hacer un análisis posterior y consciente del proceso que se ha seguido. El cuaderno, además, al ser un sólo objeto, permite cargar con él con más facilidad, tenerlo siempre a mano y trabajar con más facilidad que si se llevan hojas sueltas en una carpeta o similar.

Por otra parte, otros profesores nos instaban al uso de hojas sueltas: bajo su punto de vista, el cuaderno se establecía a nivel inconsciente como un soporte trascendente, el cual había que cuidar. De alguna manera, podía llegar a condicionar el trabajo, a hacerlo menos espontáneo. Desde esta visión se presenta al cuaderno, al menos desde hace unos años, como un soporte valioso.

La evolución del cuaderno como obra de arte no es algo nuevo, ni que haya sucedido súbitamente. Desde el Renacimiento, de manera paulatina, ha ido configurándose como elemento de creciente categoría, aunque es sobre todo a partir del siglo XIX, y sobre todo a lo largo del XX, cuando alcanza su mayor trascendencia.

En la actualidad los libros de artista, entre los que se incluyen los cuadernos, son uno de los objetos de arte más preciados. Pero incluso éste, el cuaderno, puede ser designado de diferentes maneras. Será en aquellas formas en las que apuntes o bocetos han proliferado en las que nos centraremos, no sólo histórica, sino también conceptualmente. Nos referimos a los cuadernos de notas y los cuadernos de viaje. La aparición de apuntes y bocetos en estos formatos se carga de diferente significado, no sólo por parte del autor, sino también por la manera en que luego son expuestos y contemplados.

Fijémonos que, en un principio, sólo el cuaderno de notas, cuando se ha utilizado como portfolio, habría sido un tipo de documento que podría ser mostrado a distintas personas. Y en este caso, más que cuaderno de notas, se comportaría como una carpeta de modelos, lo cual varía significativamente su significado. Así que, en términos generales, podemos afirmar que ninguno de estos soportes estaba pensado para ser visto por el público. Quizá por un maestro, en los casos de los cuadernos de notas, o por el capitán de una expedición si se trataba de cuadernos de viaje.

A lo largo de este bloque veremos cómo estos diferentes objetos fueron saliendo de su contexto inicial y fueron haciéndose valiosos gradualmente, en función de los cambios que se iban produciéndose en la sociedad. Para finalizar el bloque, se incluye un pequeño estudio sobre las obras, consideradas obras finales, que ocasionalmente han servido como primeros disparadores para obras posteriores.

El llamado cuaderno de notas, o cuaderno de apuntes, puede ser cualquier cuaderno. Incluso se llega a designar así al conjunto de apuntes recogidos en una carpeta, sin necesidad de que estos estén encuadernados. No podemos hablar de verdaderos cuadernos antes de la invención del papel y a medida que este material se popularizó, también es más común el uso que entre los dibujantes se hace de ellos.

Ya citamos anteriormente como Leonardo da Vinci recomendaba hacer uso del cuaderno. Sobre todo por la facilidad para llevarlo, y así poder apuntar en él las ideas que pudieran surgir en cualquier momento. Es precisamente a Leonardo al que se le considera el padre del boceto, o más bien del apunte según lo hemos designado al comienzo de este trabajo. Pero no se debería perder de vista que Leonardo es contemporáneo de la popularización del papel en Europa. Es a partir de este momento, del Renacimiento, cuando el cuaderno se convierte en una de las herramientas básicas de trabajo de cualquier artista plástico, y como tal ha permanecido hasta hoy, siendo uno de los grandes legados que nos ha dejado la historia del arte. Aunque muchos de sus autores seguramente nunca los realizaron con intención expresa de permanencia.

*"Un cuaderno de notas tiene siempre un interés complementario o añadido a la obra de un artista. Pleno de apuntes ligeros, que se toman para recordar una figura con el fin de no olvidarla o de tratarla más extensamente en un momento oportuno, es un instrumento indispensable de trabajo. [...] Nos transmite como en un telegrama, las claves de su quehacer."*¹²³

Estos cuadernos, que prácticamente acaban por convertirse en diarios íntimos de los artistas, han llegado hasta nosotros en pocas ocasiones y normalmente desmembrados. La gran expectativa que generan actualmente no se debe sólo a esta escasez,

¹²³ BONET CORREA, Antonio. Definición recogida en la introducción a LAZCANO, Jesús Mari. "Cuaderno de notas". Ed. Haizegoa. 1992.

sino a la potencial transgresión que se realiza al contemplarlo. El acontecimiento de que el espectador irrumpa en la intimidad del artista, no ha hecho más que añadirle un nuevo valor a los apuntes que en él se encuentran, convirtiéndolo en un fetiche. Y cuanto más íntimo es el documento, más delicioso resulta el adentrarse en sus páginas, como si de esta forma nos convirtiéramos en la persona que lo escribió, casi en un estado de trasmigración, no exento de culpabilidad.

Los cuadernos de Leonardo son de los primeros que se cree que se conservan intactos, aunque seguramente se deba a que Leonardo se consideraba a sí mismo más un investigador que un artista. Fue él mismo el que hizo posible que estos cuadernos llegaran hasta nosotros, al concederles la misma importancia en vida que actualmente se les confiere. Al igual que con los apuntes, con sus cuadernos marca las pautas teóricas y estéticas de un formato y soporte que, en ese momento, resultaba casi novedoso.

Ya hemos señalado que varios documentos de este tipo fueron destruidos por los propios artistas o por sus descendientes. No es hasta el siglo XVIII cuando estas obras comienzan a preservarse de manera más habitual. En un principio seguramente tampoco con la intencionalidad de hacerlas públicas, sino más bien como un recuerdo personal. Esta tarea probablemente se haya llevado a cabo anteriormente, pero el que estas obras no tuvieran un valor más allá del puramente sentimental es lo que habría hecho que no hayan llegado hasta nosotros. Si bien es sabido, y resulta casi obvio, el gran uso que se hacía de los cuadernos -básicamente como herramienta de trabajo- no eran considerados más allá de eso; un utensilio.

Uno de estos pocos ejemplos es el cuaderno realizado por Goya durante su estancia en Italia en 1770. Es uno de esos extraños casos en los que el cuaderno ha llegado hasta nuestros días intacto y, realmente, deja constancia del uso que los artistas hacían de sus cuadernos de notas.

“El cuaderno italiano se convierte para Goya en un diario íntimo en el que registra anotaciones personales de su vida y sus intereses [...] Lo fue convirtiendo poco a poco en su agenda”¹²⁴.

¹²⁴ MENA MARQUÉS, Manuela. Óp. cit. Pág. 18.

En este cuaderno, mezclándose entre sus apuntes, nos encontramos con elementos de distinta índole. Aparece su nombre escrito numerosas veces, en distintas tipografías, tanto entero como abreviado, o sólo con las iniciales. ¿Acaso para afianzar su personalidad, como un hecho de su satisfacción personal; o simplemente como escritura automática? Casi del mismo modo con el que se llenan papeles de garabatos al hablar por teléfono. Pero también aparecen listas de materiales, direcciones útiles y anotaciones referentes a su esposa y a Zaragoza. Eso sí, estas anotaciones no están escritas de forma cronológica; escribía o dibujaba por donde abría el cuaderno. También resulta interesante ver dibujos invertidos, realizados por ambas caras del papel, seguramente para componer grabados. En este caso el cuaderno sí que se consideraría única y exclusivamente como herramienta. Pero es el resto de grafismos lo que lo convierte en algo más.



Mayormente es así cómo los artistas se relacionan con sus cuadernos de notas; no sólo apuntan ideas para sus futuros trabajos, sino que en muchos casos se convierten en testigos y acompañantes. El cuaderno ya no se circunscribe sólo al dibujo, sino que rompe los límites del arte y se adentra en el terreno más personal. El paulatino abaratamiento del papel hace posible que éste se trate de manera más libre; al desaparecer las restricciones materiales, el resto se atenúan. Considero que esta es una de las principales razones para que se siga manteniendo un cierto pudor a la hora de mostrar estas obras. Durante un tiempo los cuadernos fueron una especie de dossier que el artista mostraba como presentación de su tipo de trabajo. Pero cuando empieza a convertirse en diario o agenda personal, esta exposición desaparece.

Por otra parte otro tipo de cuadernos, por así llamarlos, comienza a adquirir cada vez una mayor relevancia: los libros ilustrados. El libro como soporte de dibujo y pintura es tan antiguo como el uso del formato códice, y el abaratamiento del papel, así como los avances en las diferentes técnicas de estampación, hacen que el libro ilustrado cada vez sea más popular. Ambos soportes se multiplican. Y resulta interesante observar cómo entre ambos soportes se comienzan a apreciar ciertas similitudes.

Es sobre todo a partir del siglo XIX cuando la línea que separa el cuaderno de notas y el libro ilustrado comienza a diluirse. Los libros ilustrados se apropian de algunas de las características formales propias del cuaderno de notas, comenzando a plantearse lo que se llamará libro de artista. Un caso paradigmático dentro de esta corriente, y en el que la conjugación de ambas disciplinas es más patente, y temprana, es el de William Blake.

La vida de Blake transcurre entre los siglos XVIII y XIX y su concepción de los libros ilustrados es absolutamente novedosa, teniendo en cuenta que fue el primero en plantearlos tal y como hoy se considera que deben ser, en muchos casos, los libros de artista. Esta aparente novedad es realmente una visión arcaica, propia de la Edad Media; Blake trata de recuperar el espíritu de los manuscritos realizados por los monjes medievales, en los que la mano del artista está presente en la obra de manera directa¹²⁵.

¹²⁵ Para mayor información: PICÓN, Daniela. "William Blake.: escritura y lectura iluminadas". Artículo en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952011000100006&script=sci_arttext.

En ellos trata de unir texto e imagen, pero no como se había venido haciendo, sino que ambas expresiones se funden, e incluso se confunden en una misma lámina, complementándose conceptual y plásticamente. “Tiriel” es su primera obra conocida en la que hizo este tipo de trabajo¹²⁶; en ella realizó una labor que podría llamarse renacentista, ya que él mismo era el poeta, el dibujante, el grabador, el estampador e incluso, el editor. En esas obras, que realizaba en planchas metálicas gofradas y estampadas en relieve, jugaba con las tipografías e imitaba los manuscritos, utilizando la propia línea de escritura como un dibujo más, iluminando posteriormente las estampas a mano.

El uso del manuscrito y el aspecto aparentemente caótico se nos presentan aquí como la yuxtaposición de elementos propios del cuaderno de notas sobre el libro ilustrado, confiriéndole una perspectiva personal que lo acerca al concepto actual de libro de artista de carácter único.

¹²⁶ HAMLYN, Robin. “William Blake 1757 – 1827”. Incluido en “William Blake: visiones de mundos eternos”. Catálogo de la exposición. Editorial Fundación La Caixa. Barcelona, 1996.



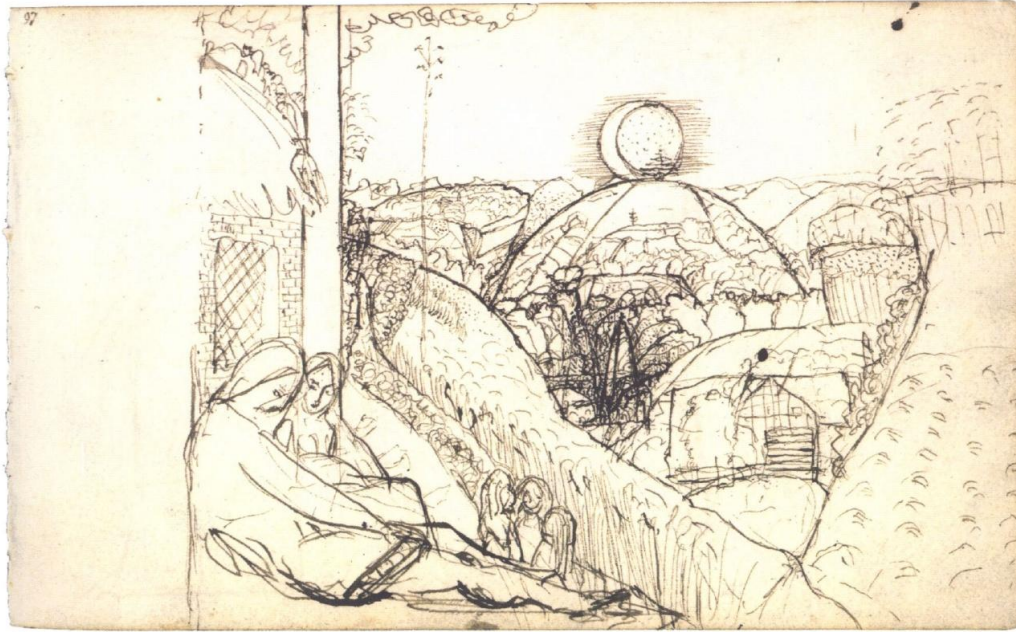
Aunque el cuaderno de notas puro no desaparece, su fisonomía comienza a salir a la luz a través de estos primeros libros de artista, y así el pudor que generaba el enseñar el propio cuaderno de notas, también se diluye, aunque esta reacción no está generalizada. Si bien los propios artistas ya le dan un valor personal, la exhibición sigue quedando restringida, precisamente, a ese ámbito personal.

Bajo este punto de vista analizaremos el curioso caso de los cuadernos de apuntes de Samuel Palmer. Este artista, amigo de Blake, se inspiró en su trabajo a la hora de realizar cuadernos. En ellos recogía lo que él mismo denominó en una carta “a kind of skeleton autobiography”, lo que podría traducirse como “una especie de esqueleto para una autobiografía”. En ellos almacenaba escritura y dibujos de lo más variado, tanto temática como estilísticamente, pero también los utilizaba como diarios, dietarios y poemarios, entre los que se encuentran extractos prácticamente ilegibles así como otros de exquisita y cuidada caligrafía. Lo realmente chocante es que, de sus cuadernos, sólo se conserva uno, fechado en 1824. Y esto gracias a que se lo regaló a un amigo. El resto de cuadernos, así como muchos de sus dibujos e incluso algunos de sus cuadros, fueron destruidos por su hijo tras la muerte de Palmer, aduciendo dos razones: porque no fueron hechos con la intención de ser vistos y porque mostraban una condición mental que consideraba poco atractiva¹²⁷.

Lo que sí hizo su hijo fue desmembrar los cuadernos y vender aquellas hojas que él consideró oportuno. En el cuaderno que se conserva encontramos monstruos y visiones en ocasiones demasiado amaneradas, quizá inspiradas por los libros que Blake llenó de su extraño enfoque del mundo. Quizá también ésta fuera una de las razones por las que Samuel Palmer no mostró demasiado recato a la hora de mostrarlos; realmente no eran tan personales. ¿O sí? En la carta que acompañaba al cuaderno enviado a su amigo, él mismo describe así su temperamento a la hora de realizar estos cuadernos:

¹²⁷ BUTLIN, Martin. (Introducido y comentado) “Samuel Palmer: the sketchbook of 1824”. Thames and Hudson. Londres, 2005.

"I shall now begin a new sketch-book, and I hope, try to work with a child's simple feeling and with the industry of humility"¹²⁸.



A pesar de estar profundamente influenciado por las visiones de Blake, Palmer trabaja en sus cuadernos a partir de la más absoluta espontaneidad de que es capaz. Son imágenes personales; aunque se parecen a los espectros que Blake representó,

¹²⁸ "Ahora empezaré un nuevo cuaderno de notas, y espero intentar trabajar con el sentimiento simple de un niño y con humilde diligencia".

BUTLIN, Martin. Óp. cit.

Samuel Palmer. Página de su cuaderno de notas (18242)

Palmer lo que hace es seguir sus teorías a la hora de enfrentarse a la creación, de un modo precursor del surrealismo. Pero ya se enfrenta a su cuaderno como obra, no sólo como herramienta.

Según sus palabras, el artista trata de olvidar su propio arte, trata que la creatividad fluya de una forma mucho más espontánea, aunque este mismo esfuerzo es el culpable de que la obra final (y en este caso, desde su planteamiento, la obra es el cuaderno de notas) carezca de los elementos profesionales propios de Palmer, de su estilo oficial. Lo que aparece es una nueva visión del artista. Espontáneo, no terminado, desordenado... todas ellas características consideradas propias de los cuadernos de notas. Estas características se establecen como elementos diferenciadores de estas obras, y es por ellas por lo que, finalmente, se les llegue a conferir valor.

Hoy en día, el cuaderno de notas es un soporte más que válido. Incluso, en algunas clasificaciones, está catalogado como subgénero dentro del más amplio género de los libros de artista. Es posible que fuera Palmer, quizá copiando a Blake, pero con una conciencia distinta a la suya, el primero que realizó los cuadernos de notas con ese propósito. El de poder – y deber – ser mostrados como obra. Y sin perder su esencia de cuadernos de notas, con todos sus tachones y garabatos. Comienza a tener un fin en sí mismo, como obra completa; ya no es sólo una herramienta con la que “mejorar una obra”, o un muestrario de destrezas. Es por esto por lo que se le puede considerar libro de artista. Se realiza, intencionadamente, como obra de arte. La exposición en sí no tendría que formar parte de la obra como elemento indispensable. No es que se hiciera – al menos en ese momento- para ser expuesta -o no de forma masiva-, es la intención con la que se hace la que le conferiría al cuaderno de notas la categoría de “obra”.

El pudor que afloraba hasta ese momento a la hora de mostrar los cuadernos no se debía sólo a una posible falta de virtuosismo, sino al hecho de mostrar el alma desnuda del artista. Es esta prohibición la que los hace aun más deseables. La intimidad del artista se muestra como un atributo más a vender; el espectador, que durante siglos ha sido un *voyeur* clandestino, por fin puede observar, o más bien espiar, de forma evidente, pero conservando un matiz transgresor. Este nuevo mercado, explotado con fruición a partir del siglo XIX, genera cambios profundos en los cuadernos de notas para ser

expuestos. Dalí lo expresó de una forma clara y concisa, aunque contradictoria por definición, al afirmar que estaba preparando un diario para su futura publicación¹²⁹. Pero estos aspectos implican otras circunstancias, que ya estudiaremos en un capítulo aparte.

Como hemos visto, el recato a la hora de mostrar obras preparatorias o tempranas comienza a diluirse a lo largo del siglo XIX y aún más con la aparición de los primeros ismos. El artista, que desde el Renacimiento se había convertido en una especie de dios cercano a la nobleza y los altos estratos de la sociedad vuelve a acercarse al pueblo, pero manteniendo sus características propias de artista. No es un artesano, es una persona con unas capacidades especiales y concretas, pero alguien que resulta cercano. Se baja del podio divino en el que había estado desde el Renacimiento y se acerca a las personas. Este cambio en la mentalidad, muy relacionado con las revoluciones sociales que tuvieron lugar a partir de finales del siglo XVIII, llega al mundo del arte en este momento. El artista pierde el miedo a mostrarse como ser humano, con sus desaciertos y equivocaciones. Aunque habitualmente dentro de un límite.

Como ejemplo de esta, cada vez mayor, cercanía, fijémonos en un ejemplo que considero muy clarificador. Uno de los más bellos cuadernos de notas que se conservan es el realizado por Henry de Toulouse-Lautrec. Si hacemos caso de las propias palabras del artista, fue realizado cuando contaba con sólo 16 años. Por la similitud entre los distintos dibujos en cuanto a temática y estilo parece que fue realizado en un corto periodo de tiempo, probablemente durante alguna de sus convalecencias. Se trata de dibujos rápidos y sueltos, ocasionalmente llenos de detalle. Representa casi únicamente caballos, bien figuras completas, bien fragmentos de su anatomía. El trazo es absolutamente característico del artista y en algunos pliegos se observan lo que podrían ser los primeros diseños de lo que finalmente sería su particular firma¹³⁰.

¹²⁹ DALÍ, Salvador. "Diario de un genio". Ed. Tusquets. Barcelona, 1989.

¹³⁰ TOULOUSSE- LAUTREC, Henry de. "Sketch Book". (Edición facsímil). Publisher Art Institute of Chicago. Introducción de SCHNIEWIND, Carl O.



Henry de Toulouse-Lautrec. "Cuaderno de notas" (1880).

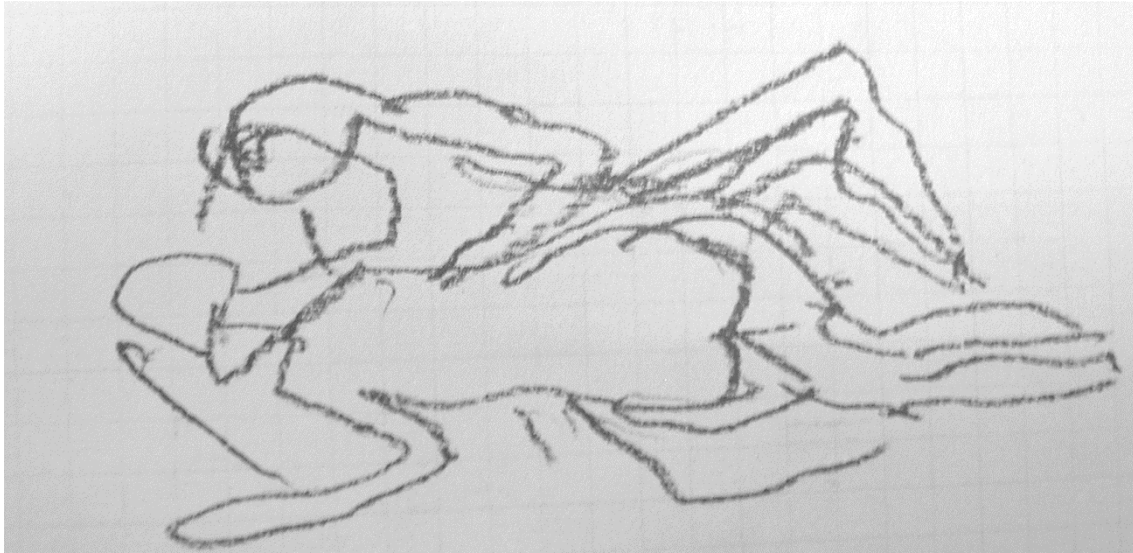
Pero una visión crítica nos permite observar que su factura, en general, resulta demasiado cuidada. No se puede pasar por alto el extraño formato del cuaderno; apaisado y el doble de ancho que de alto. Estas insólitas dimensiones, unidas al hecho de que al final del cuaderno se incluyan hojas de distinto color y gramaje es lo que puede sugerir que en un primer momento no se trataba de un cuaderno, sino de hojas sueltas que se unieron para crear un álbum de imágenes con una temática muy concreta. También esto podría explicar que los dibujos, a pesar de mantener una estética de boceto, son de factura cuidada y tratados con detalle. No aparecen borrones, tachones o dibujos <torpes>. Si bien la espontaneidad del trazo, un cierto desorden y los trabajos de apariencia no acabada se consideran característicos de estas obras, y por ello se las llega a valorar, en esta obra, así como en muchas otras, se aprecia un cierto cuidado, un cierto mimo, una cierta selección... A fin de cuentas, entra en el mundo de las obras, y como obra se configura. La intencionalidad durante la producción es perceptible.

Creo que es de otra manera cómo debemos contemplar otro tipo de cuadernos de notas distinto a este anterior. En aquellos en los que la intencionalidad expositiva se disuelve totalmente. Así es como podríamos acercarnos a los cuadernos de notas de Egon Schielle¹³¹. En ellos los dibujos que aparecen son de confección tosca, en muchos casos no se aprecia nada más que una leve línea marcando una composición, y se mezclan con relaciones de gastos, direcciones de interés, listados de compras... Aunque muy parecidos a los cuadernos de Goya por su contenido, es la apariencia grosera lo que los hace diferentes. Ninguno de los dibujos se llega a desarrollar como tal. Es más bien un cuaderno de ideas; los estudios más detallados los desarrollaba aparte, en hojas sueltas. En algunos casos aparecen varias composiciones para una misma obra, mientras que otras se repiten o se retoman a lo largo de su trayectoria.

Estos cuadernos fueron realizados entre 1911 y 1918. La datación se ha realizado, como en la mayoría de los casos, por su correspondencia con cuadros, aunque el hecho de que aparezcan anotaciones de carácter personal lo convierte en una tarea más sencilla: su propia vida personal, recogida en parte en estos cuadernos, como si de un diario se tratase, aunque no lo

¹³¹ NEBEHAY, Christian. M. "Egon Schielle. Sketch Books". Thames and Hudson Ltd. London, 1989.

fuera exactamente, se convierte en un elemento de datación de los cuadernos. Pero a pesar de ello no existe ningún tipo de evolución formal en el trazo.



Schielle recoge ideas, pero no las desarrolla, por lo que su estilo no llega a formar parte de sus dibujos, que realmente podrían pertenecer a cualquier otra persona. Resulta paradójico que, precisamente en uno de los elementos más personales, los rasgos propios no lleguen a aflorar; esencialmente por que no es necesario.

Aunque quizá una de las cosas más llamativas que aparecen en este cuaderno sea un trazo no realizado por Schielle. En uno de ellos aparece una anotación realizada por otra persona; Wally Neuzil. Ésta fue una de sus modelos favoritas; amiga o amante, no se llegó a saber nunca con certeza. Pero es un detalle que resulta clarificador; no sólo demuestra que el cuaderno comienza a dejar de ser un objeto absolutamente personal, sino que muestra un cambio en el pensamiento. El artista ya no se avergüenza de las primeras etapas de su trabajo; lo contempla como una fase más, necesaria, a pesar de la falta total de preciosismo. Este aspecto necesario deja de ser vergonzoso; sencillamente, es lo que es. Precisamente en un momento en el que a los cuadernos de notas se los comienza a analizar estéticamente, no sólo desde su punto de vista formal, sino conceptual, cargándolos de una jerarquía especial. Esto nos hablaría de una cierta liberación del artista. Realiza su trabajo y para ello precisa de unas herramientas y de todo un proceso. Casi se le puede volver a valorar como artesano; sigue un oficio en el que ciertos pasos son necesarios. Y todos tienen su valor. Incluso como herramienta. No es que Schielle exponga sus cuadernos, pero no los oculta. Puede que sólo sea apreciado como herramienta, al menos en estos estados tan primarios, pero su necesidad es innegable.

Quizá se podría establecer aquí una distinción entre estos dos diferentes cuadernos de notas: de dibujo y de ideas. Por un lado, y en líneas generales, el contenido no varía, pero sí lo hace el tratamiento de ese contenido. La diferencia se establece básicamente en el desarrollo que se hace de los dibujos, lo cual ya nos habla de esa intencionalidad con la que se hacen. Unos apuntes en los que sólo se pretenden contemplar una composición o unas proporciones, o unos en los que el artista se detiene en llevar esos apuntes al plano del dibujo dentro de la estética propia de una época o de su estilo particular. Pero, por otro lado, estos dibujos se podrían contemplar en muchos casos ya como estudios o bocetos. Desde este punto de vista, sí se podría decir que el contenido varía. También lo hace la cantidad de dibujos dedicados a un tema. Mientras que en los apuntes de ideas solo se contemplan aspectos básicos de la composición, en el momento que éstos se desarrollan, normalmente tienden a repetirse en numerosas ocasiones, acercando estos dibujos al concepto de arrepentimiento.

El hecho de que estén en el cuaderno, habitualmente siguiendo un cierto orden, acercaría de nuevo el cuaderno de notas al diario. Pero al diario de la obra, no de su autor. No se trata de recoger experiencias propiamente dichas, pero sí de cómo

llevar a cabo cronológicamente ciertas acciones y cómo se traducirían, paso a paso, en una obra final. Aunque no todos los cuadernos se rellenaban cronológicamente, es fácil advertir en cuáles esto sí se hace, marcando unas pautas muy concretas, y añadiendo un nuevo significado.

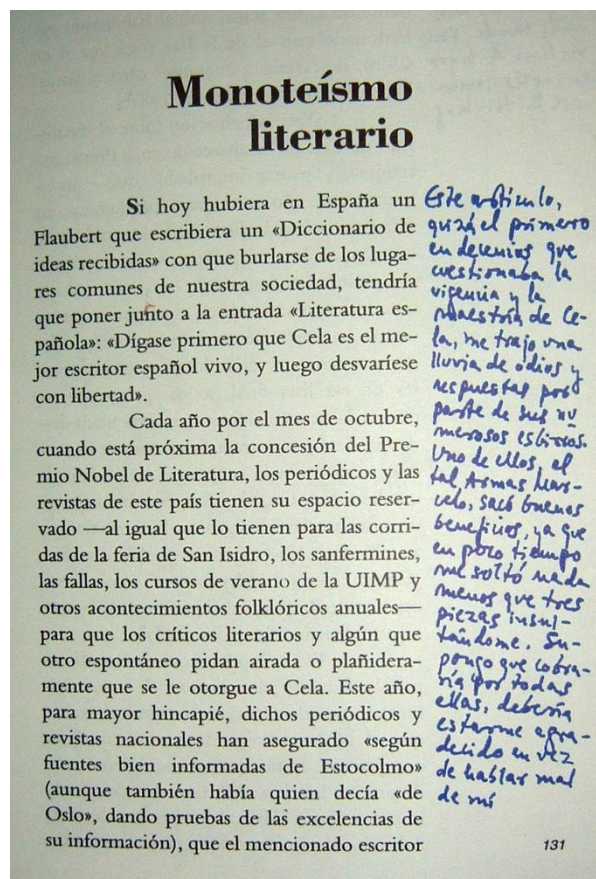
Aunque el siguiente caso que recojo para apoyar esta idea se refiere a una obra literaria, creo que es perfectamente extrapolable al mundo de la imagen. Escribe Javier Marías, en el prólogo a un libro suyo en el que se recogen una serie de sus columnas publicadas para el diario “El País”, las siguientes palabras.

“Quienes van dejando constancia escrita de lo que opinaron un día, de lo que les gustó o divirtió o indignó, de lo que pensaron en el pasado, van teniendo de su vida una percepción fantasmal a medida que transcurre el tiempo y ellos van comprobando que son y no son a la vez los mismos. [...] (también para los que llevan un diario, estoy seguro). [Ahí es donde aparece] el fantasma: alguien a quien ya no le pasan de verdad las cosas, pero que se sigue preocupando por lo que ocurre allí donde solía pasarle [...]”¹³².

Los artículos recogidos en este libro están re-comentados por el propio Marías. Lo más llamativo es que la publicación se realizó manteniendo el aspecto de los comentarios manuscritos. El manuscrito se establece como imagen, confiriéndole a estas correcciones un aspecto más cercano y personal, casi como las correcciones que se harían en un cuaderno personal. Y así también se consigue realizar la perfecta distinción de eso que Marías llama el fantasma. Porque, sin esa corrección, no se convertiría en fantasma.

¹³² MARÍAS, Javier. “Vida del fantasma. Entusiasmos, bromas, reminiscencias y cañones recortados”. Editorial El País Aguilar. Madrid, 1995. Págs.

Desde este punto de vista, todos los apuntes y bocetos se pueden considerar como fantasmas, pero el hecho de estar recogidos en un cuaderno, los impregna de una cierta cronología, los establece en un tiempo concreto, aunque éste sea ficticio; hace que esas cualidades fantasmales se acrecienten. Muestra que los dibujos han sido realizados en diferentes momentos y eso los convierte en fantasmas del anterior de forma sucesiva. Es la corrección visible la que llega a convertirlos en obras fantasmales.



Porque, a fin de cuentas, todos los bocetos son fantasmas de una obra final, pero ¿qué ocurre con la innumerable series de bocetos que muchas veces derivan en una misma obra? Todos ellos son fantasmas que se van supeditando entre sí hasta formar la obra final a la que están destinados. Se interrelacionan entre ellos y con la propia obra como causas y efecto; sin uno no existiría otro y sin el otro no existiría el uno; sin el proceso no existiría la obra y, probablemente, sin la obra no existiría el proceso

Ahora, ¿forman todas estas posibles soluciones o planteamientos parte de la obra final o ésta misma los hace desaparecer? Jugando con los bocetos, creando yuxtaposiciones y superposiciones, tapando y destapando, es como la obra llega a conformarse. Pero ni la obra es única ni la solución dada es la únicamente correcta.

*"[...] los arrepentimientos pueden justificarse por la intención de considerar en una obra varias soluciones posibles, en lugar de dedicar una obra exclusiva a cada una de ellas"*¹³³.

Los apuntes, y más en el caso de que estén recogidos en un cuaderno en orden cronológico, exponen toda esa variedad de soluciones, desplazando el valor desde la obra al proceso. La aceptación del cuaderno de notas como elemento plástico, aunque diferenciado, se destaca como uno de los pilares de un cambio ratificado por George Braque (1882-1963) al afirmar:

*"It is not the finished product that is interesting so much as the means of achieving it."*¹³⁴

Los cuadernos de notas tienen cada vez mayor relevancia en la vida pública de los artistas, y esto se hace patente en la forma en la que ciertos rasgos característicos se desvelan a través de otras obras. Ya hemos visto cómo algunas de las cualidades de apuntes y bocetos aparecen en las obras oficiales dentro de algunas corrientes artísticas. Ahora, eso mismo ocurrirá con el cuaderno de notas: adquiere gradualmente la cualidad de obra oficial. Los artistas le conceden una gran

¹³³ GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coordinador). Óp. cit.. Pág. 296.

¹³⁴ "No es el producto final lo que resulta más interesante, sino la forma de llegar a él". Cita recogida en www.braqueprints.com

importancia, lo cargan de magia y de potencia, declaran su trascendencia. Siendo un grupo cada vez con mayor peso social, y gracias a los medios de comunicación, van trasladando estas ideas al público.

“[...] todos los días cogía mi cuaderno de dibujo y me decía: ¿Qué podré aprender sobre mí mismo que no sé ya? Y cuando ya no soy yo quien habla, sino los dibujos que he hecho, cuando se me escapan y se burlan de mí, es cuando sé que he conseguido mi propósito”¹³⁵.

“To file many hundreds of sketches stored haphazard in portfolios revives unforgettable circumstances, places and attitudes of years past. The runes of these pages resemble seeds full of magic, capable of germinating into future works”¹³⁶.

El cuaderno de notas es ahora por sí mismo, una obra oficial

¹³⁵ Cita de Picasso recogida en GLIMCHER, Arnold y Marc. En “Je suis le cahier” (Yo soy el cuaderno). Catálogo de la exposición en The Pace Gallery, New Cork. Editorial Montibérica. Madrid, 1986. pág. 2.

¹³⁶ “Conservar cientos de apuntes almacenados en descuidados portafolios nos lleva a revivir circunstancias, lugares y actitudes inolvidables de años pasados. Las runas de estas páginas se asemejan a semillas plenas de magia, capaces de germinar en futuros trabajos”. Cita de Lyonel Feininger (1871-1956), recogida en JOHNSON, Una E. “Drawings of the masters 20th century. Part I. 1900 – 1940”. Óp. cit. Pág. 14.

Comenzaré este capítulo definiendo lo que se considera que es un cuaderno de viaje. En un principio, sería todo volumen en el que se recogen una serie de experiencias relativas a un viaje. Normalmente adopta la forma del diario y es habitual que incluya otro tipo de elementos. Tradicionalmente eran dibujos, aunque la fotografía y cualquier otra clase de piezas recogidas a lo largo del trayecto se han ido añadiendo a él. La importancia del dibujo dentro de estos cuadernos resulta obvia: cuando la única forma de documentar imágenes era dibujándolas. La profusión de dibujos que se encuentra en muchos de ellos se debe al efecto de la maravilla, de encontrar algo totalmente pintoresco y ajeno a los mundos de estos viajeros, habitualmente indescriptible a través de la palabra. Por esta razón no todos los cuadernos de notas pertenecen a artistas o dibujantes, sino a personas de las más variadas profesiones, lo que aporta un carácter distinto a los grafismos que en ellos encontramos. Esta cantidad de dibujos lo acerca al cuaderno de notas, siendo en ocasiones muy similares. Esto se da, sobre todo, en el caso de que el cuaderno de viaje fuera realizado por un artista. En estos casos, proliferan los apuntes y bocetos, de acuerdo a la intención de realizar posteriormente obras de otro carácter.

Si bien el origen era muchas veces de carácter oficial, y lo recogido en estos cuadernos obedecía a una orden directa, es fácil ver cómo la frontera entre lo profesional y lo personal se difumina en ciertos casos, dejando paso a la espontaneidad y a la creatividad del propio sujeto.

En este capítulo realizaremos un estudio de cómo estos cuadernos se han ido desarrollando a lo largo de la historia, dependiendo de las circunstancias sociales y culturales de cada momento, fijándonos más detenidamente en los casos en los que el dibujo, o su ausencia, determinan la manera en que fueron y son contemplados.



León Palliere. (1823 - 1887) Apunte de viaje de un gaucho tocando la guitarra.

“Ocurre no raramente que una obra escrita sin propósito histórico y aun sin sujetarse a ciertas normas de método consideradas indispensables, se convierte, con el correr de los años, en un testimonio insustituible del pasado y su autor sobrepasa a historiadores que pudiéramos llamar profesionales”¹³⁷.

Este tipo de documentos, los cuadernos de viaje, han existido siempre a lo largo de la historia de las civilizaciones, en su gran mayoría con carácter oficial. Las llamadas relaciones, que no son otra cosa que los informes que se realizan por escrito para presentar generalmente ante una autoridad, o bien sólo como una forma de preservar la información adquirida, son probablemente las más frecuentes. Su objetivo es hablar de acciones militares, geografía, tipos humanos... Se trata de recoger todo tipo de informaciones objetivas sobre el acontecer en un viaje o expedición. Toman el carácter de declaraciones y suelen estar redactados en tercera persona, con lo que se trata de marcar un distanciamiento, convertirlo es un enunciado frío y neutral, carente de apreciaciones de tipo personal. En este caso, es el carácter histórico el que prevalece. Probablemente las más famosas sean las realizadas por Julio César durante sus conquistas.

De un tipo totalmente diferente son los denominados cuadernos, crónicas o relatos de viajes. En general, incluso en aquellos de carácter oficial, cuando los viajeros eran enviados por un gobierno con la intención expedicionaria de descubrir y explorar zonas desconocidas para su mundo, estos cuadernos se acabaron llenando de anotaciones personales y de anécdotas propias del viaje. Ya desde el momento de su redacción, usualmente realizada en primera persona, los autores sabían que en estas narraciones las cuestiones personales eran un tema que no sólo podían tratar, sino que debían hacerlo; que sus propias apreciaciones serían aquellas que harían que su relato se convirtiera en un documento valioso e inestimable, por el hecho de ser único. Se establecen cuestiones subjetivas y es este tipo de visión la que prevalece.

“[...] viajar es tomar conocimiento de <otros>, es tomar posición desde la propia cultura, el viajero es un elemento de enlace entre diferentes espacios geográficos y culturales, entre el presente y el pasado”¹³⁸.

¹³⁷ PORTNOY, Antonio. Nota preliminar a CONCOLOCORVO (Pseudónimo de CARRIÓ DE LA VANDERA, Alonso) “El lazarillo de ciegos caminantes”. Editorial Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1946. Pág. 13.

Es la presencia de la alteridad lo que configura de forma precisa la esencia del cuaderno de viajes. El viajero se convierte en un explorador, en un descubridor de lo desconocido para él, y compara, aunque sea de forma inconsciente, lo conocido con lo desconocido. Se implica en el proyecto de forma personal y deja constancia y opinión. Por esta razón, los cuadernos de viajes tienen un componente del que carecen el resto de cuadernos de notas. Implican el encuentro de dos mundos, ajenos entre sí, y que deben encontrar un lenguaje común para expresarse y comprenderse, lo que da lugar al fenómeno de la transculturación. La forma de percibir una nueva realidad se ve influenciada por lo ya conocido, de manera que surgen nuevas formas de representación. Es así que, incluso en los casos en los que no era un dibujante cualificado el que realizaba el cuaderno, los elementos creativos aparecen. Esto lo acercaría aún más al cuaderno de notas realizado por artistas, al tener que crear esa especie de nuevo lenguaje de carácter subjetivo.

Si bien basamos este estudio en los dibujos que pueden llegar a aparecer en los cuadernos, es la falta de ellos lo que, a veces, ha llevado a que se puedan considerar bajo un nuevo prisma. En ocasiones estos cuadernos han sido contemplados como elementos imaginarios, algo que le ocurrió a Marco Polo cuando publicó su relato sobre sus viajes por el lejano Oriente. Inclusive en la actualidad no se ha podido dilucidar hasta qué punto este relato es verdadero y sigue existiendo una polémica en torno a si el viaje realmente llegó a tener lugar o si son crónicas inventadas a partir de informes proporcionados por otros viajeros anteriores. Una de las pruebas que se presentan en contra de la veracidad de este viaje es el hecho de que no exista un diario; la redacción fue posterior. También el exceso de elementos retóricos, las exageraciones flagrantes actúan en detrimento de la verosimilitud del relato. Pero una de las razones con mayor peso que se aporta en contra de su veracidad es precisamente la falta de imágenes. El que existieran ilustraciones, las cuales pudieran ser comparadas en la actualidad, sería la única forma posible de determinar categóricamente la veracidad del viaje. La memoria recoge sensaciones, las cuales se pueden ver afectadas por el paso del tiempo, pero las palabras pueden ser recordadas. No es así en el caso de la imagen. Porque la memoria nunca puede sustituir al ojo; si un dibujo no es tomado *in situ*, su capacidad descriptiva se vuelve aún más proclive a los efectos fantasiosos que la poesía.

¹³⁸ BORKOSKY, María Mercedes. "Autodiscurso en la escritura francesa de los siglos XIX y XX. Autobiografías, cartas y viajes." INSIL. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán, 2005. Pág. 141.



Goupil. Cacique patagón" (1838)

La incapacidad de identificar lo desconocido que surgía a lo largo de un viaje sólo con palabras (flora o fauna absolutamente desconocidas, paisajes pintorescos más propios de la imaginación, tipos y costumbres completamente ignotos...), así como el hecho de dotarlos de una cierta verosimilitud, es lo que hace que estos cuadernos, en su gran mayoría, se acompañen de dibujos de mayor o menor calidad. En muchos casos, se trata de pequeños esbozos torpes tomados por el propio viajero, trazados de rutas o dibujos clarificados por un texto, tratando de complementarse para lograr la mayor capacidad informativa. Pero también se dan casos de dibujos de excelente factura.

Habitualmente, sobre todo con la consolidación de la figura del viajero a partir del siglo XVIII, se trata de individuos pertenecientes a clases aristocráticas y acomodadas, con un alto nivel cultural, dentro del cual estaba presente el estudio de la lengua y del dibujo. De esta manera, los llamados relatos de viajes fueron contemplados como elementos dentro del género de la literatura, siendo, regularmente, leídos como auténticas crónicas o novelas, llegando en algunos momentos a gozar de una gran popularidad.

“A diferencia de los escritos de Marco Polo, cuya desconocida materia indujo en un primer momento a confundirlos con fantasías, la crónica de los viajeros que recorren nuestro continente [América] tiene avisados lectores. No es una revelación inútil para una sociedad que se adentra en la modernidad y está deseosa de estrechar vínculos con lejanas regiones.”¹³⁹

Porque es posiblemente el papel de cronistas el más importante socialmente que en un primer momento desarrollan los viajeros. Es gracias a ellos que la sociedad es capaz de conocer aquello que existe en lejanos lugares y es tomado como relatos reales, lo que esporádicamente lleva a ciertas confusiones. Los dibujos que suelen acompañar a estos relatos tratan, del mismo modo, de apuntalar la neutralidad y veracidad de los textos, aunque el hecho de estar indefectiblemente marcados por el estilo característico de la época a la que pertenecen determinan la figuración presente. Probablemente es un hecho que en su momento no fue contemplado como tal, del mismo modo que, en muchos aspectos, ahora aceptamos la fotografía como

¹³⁹ PERRONE, Alberto M. (Introducción). “Cronistas y viajeros del Nuevo Mundo”. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1973. Pág. 5.

'verdad'. Lo cierto es que estos cuadernos, tanto si eran verdaderos como si eran falsos, y a no ser que el propio autor los presentara como novelas o ficciones, eran leídos como crónicas, y los dibujos o apuntes que los acompañaban, contemplados como instantáneas de la realidad. Y en muchos casos ese es el efecto conseguido. El apunte no pretende, excepto en casos muy específicos, ser un boceto para una obra posterior, sino de documentar una realidad.

*"Exploradores y viajeros [...] pretenden que leer sus textos no sea pasar de una palabra a otra, sino de su palabra a la realidad referida. [...] la cronología toda, lo que fue verdad, funciona como tiempo contextual que limita la acción y el referente. El público al que se destinan originariamente estos textos no está en condiciones de verificar esa verdad presencial [...]. Se debe aceptar porque es verosímil."*¹⁴⁰

Como ya he mencionado anteriormente, considero que uno de los primeros cuadernos de viajes que se conserva en el que prima la ilustración, y que es designado como tal por su propio autor, es el realizado por Villard de Honnecourt durante el siglo XIII. Pero tampoco hay nada que demuestre que este tipo de documentos no hayan existido antes. Aunque el propósito del artista, en este caso, estaba perfectamente determinado desde el principio, ya que su interés se centra en las construcciones arquitectónicas y su ornamentación, el hecho de que su camino sea perfectamente rastreable es lo que lo conforma definitivamente como un cuaderno de viajes. Aunque en este caso, no pretende serlo. Realmente se podría clasificar más bien como un cuaderno de notas, con la particularidad que se realiza a lo largo de un viaje. Ambos soportes, si bien tienen muchas características en común, no siempre se cruzan de manera tan evidente. Incluso dentro de los mismos cuadernos de viajes se pueden hacer ciertas distinciones, así como observar su evolución.

¹⁴⁰ Ibid. Pág. 9.



Anónimo. "Procesión del corpus" (hacia 1760)

Uno de los soportes que llegó a tener nombre propio son los llamados cuadernos de bitácora. Estos cuadernos eran los utilizados durante las expediciones marítimas, y en los cuales los navegantes recogían todo tipo de acontecimientos referentes a su travesía: estado de la atmósfera, rumbo y velocidad del buque, anotaciones astronómicas... Pero también cualquier suceso que se pudiera considerar extraordinario. Aunque en un principio este cuaderno no era más que un diario de a bordo, en el que escribían los distintos pilotos en sus respectivas guardias, con las grandes expediciones que se comenzaron a realizar durante el siglo XV, este trabajo dejó de ser algo exclusivo de la travesía. Este cambio se refleja particularmente a lo largo de la colonización del continente americano: hecho que supone un cambio trascendental en la historia del mundo occidental.

“Si bien los relatos de viajes están documentados en los orígenes y desarrollo de la historia de todos los pueblos letrados, podemos señalar el descubrimiento de América como un hito en la configuración discursiva del género y el inicio de una extensísima producción cuyos primeros y más famosos autores son Cristóbal Colón y Américo Vespucio”¹⁴¹.

La historia moderna de América Latina comienza con el viaje fundador de Cristóbal Colón. Esta primera travesía entre Europa y América inauguró una cultura del viaje, que desde entonces ha promovido incesantes idas y venidas entre ambos continentes.¹⁴² A partir del siglo XVI, tras el descubrimiento de América, las expediciones hacia el nuevo continente fueron constantes, y en cada una de ellas alguno de los tripulantes era el encargado de documentar lo ocurrido durante el viaje. El cuaderno de bitácora se desdobra. Ya no sólo acompañaba a los exploradores durante la travesía marítima. Mientras que el cuaderno de bitácora recogía datos de interés para futuros navegantes, lo que encuentran los primeros exploradores al llegar a un nuevo continente (al menos así percibido por esos primeros colonizadores) tiene interés para un público mucho más amplio.

¹⁴¹ BORKOSKY, María Mercedes. Op.cit. Pág. 145.

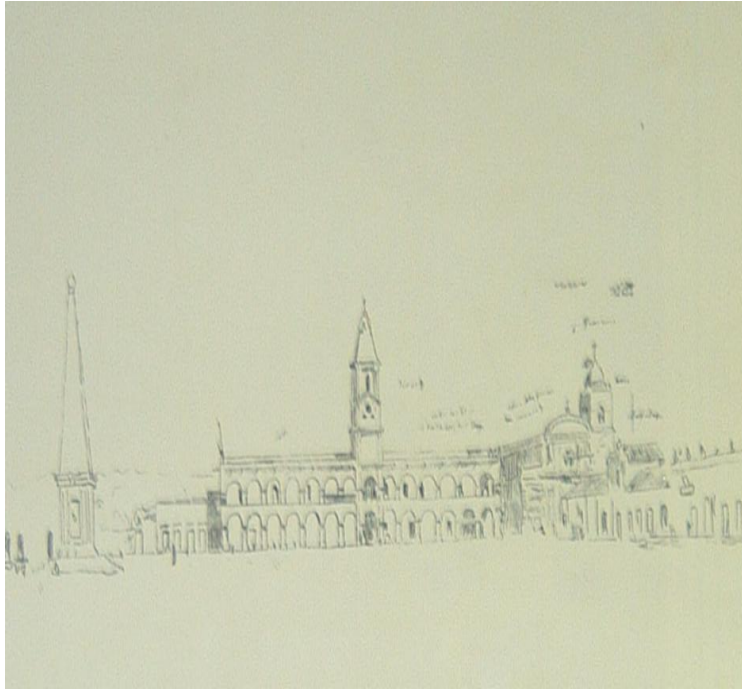
¹⁴² Para mayor información, ver www.coleccioncisneros.org.

Estas anotaciones en un principio eran realizadas con un único afán: el oficial. Fue la curiosidad de los hombres que viajaban, la que posteriormente llegó al resto de la sociedad, lo que hizo posible el desarrollo de una nueva iconografía. La modernidad y el humanismo, principio del racionalismo, son las corrientes filosóficas que imperan en Europa en ese instante, haciendo posible la profusión y divulgación de estos relatos. Las relaciones sufren un impulso individualista, que las lleva a convertirse en crónicas, y a sus autores en precursores del moderno periodista. Las imágenes se centran en lo que para el público europeo resultó ser de mayor impacto: las costumbres de los habitantes de esas lejanas tierras. Aparece un nuevo tipo de iconografía, basado en las costumbres y en la cotidianeidad de <los otros>. Así es como describe esta iconografía Bonifacio del Carril en su monumental obra:

*“La iconografía es siempre el estudio de las imágenes que representan hechos o acontecimientos de la vida, vistas de ciudades y paisajes, tipos humanos, usos y costumbres. No habrá de encontrarse, pues, en este libro ni figuras sagradas, ni retratos de personas, ni cuadros de género o episodios históricos”*¹⁴³.

Precisamente en esto se centraban estos dibujos. Tratarlos de apuntes o bocetos en este punto sería demasiado temerario, y sólo más adelante, en cuadernos cuya finalidad sea mucho más clara se podrá llegar a esas distinciones. Normalmente se trataba de dibujos con carácter ilustrativo que exageraban los rasgos de lo descrito.

¹⁴³ CARRIL, Bonifacio del. “Monumenta iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. (1536 – 1860)”. EMECÉ Editores. Buenos Aires, 1964. Pág. 14.



El descubrimiento de nuevas especies de flora y fauna, así como los hallazgos de paisajes y culturas absolutamente desconocidas por los europeos, hacía que la descripción oral no fuera suficiente y se trataba de captar la imagen de una forma más fidedigna sin, aparentemente, dar lugar a equivocaciones o interpretaciones. Esta labor fue realizada en un primer momento por los propios marineros. Aquel que estaba más dotado para el dibujo era el encargado de representar aquello que se consideraba conveniente. A pesar de no tratarse de profesionales, de esta época se conservan algunos dibujos de bastante calidad. Hay que tener en cuenta que estos dibujos pretendían, ante todo, ser lo más descriptivos posibles. Tampoco los dibujantes eran profesionales con un estilo ya desarrollado.

Aunque al no ser los dibujos lo que se publicaba, sino normalmente grabados realizados a partir de esos primeros dibujos, esa primera frescura y espontaneidad se perdía en ese segundo proceso, que además, al ser llevado a cabo en este caso por profesionales, es aún más notable. Es en estos casos donde estas primeras ilustraciones pasarían a convertirse en bocetos.

Estas publicaciones llegaron a tener un importante mercado en Europa, lo que hizo que apareciera una nueva figura: el editor de viaje. Las publicaciones de los cuadernos de viajes no se concebían sin su correspondiente ilustración gráfica, aunque en un principio esas ilustraciones no pueden ser contempladas con demasiado rigor científico, ya que, como se ha mencionado, eran realizadas a posteriori, basándose en descripciones dadas por los expedicionarios, o bien en dibujos de factura tosca que realizaba alguno de los marineros,

“[...] artistas improvisados que, desde los navíos anclados en las aguas vivas de la costa porteña, reprodujeron las primeras impresiones recogidas por ojos europeos en el nuevo país que comenzaba a surgir”¹⁴⁴.

Pero por más toscos que se pudieran considerar estos primeros dibujos, no se puede negar la fuerte carga de veracidad que aportan al relato. Y este punto era primordial para el público. Analicemos un caso que, desde su origen, dio que hablar.

En 1565 se publicó el relato de un marino italiano, Girolamo Benzoni, bajo el título de “Historia del Nuevo Mundo”. Aunque fueron numerosas las voces que se alzaron, proclamando que se trataba de un libro de viajes falso, en su momento tuvo una buena acogida popular. La falta de verosimilitud de este relato no se basa únicamente en la ausencia de documentación contrastable -no existe un cuaderno de viajes, el objeto como tal- sino que incluso se duda de la existencia de tal personaje. La información <nueva> que proporciona es nula, ciñéndose básicamente a aquella que ya había sido suministrada anteriormente por otros viajeros. Al igual que lo que le ocurrió a Marco Polo, el hecho de que este haya sido redactado a su regreso a territorio europeo, sin tener un documento original al que recurrir, como un diario, así como la falta de imágenes

¹⁴⁴ Ibid. Pág. 29.

propias (aunque a partir de su segunda edición, 1572, se acompañó de 18 xilografías sobre algunos de los temas más explicativos del texto) hacen que su veracidad sea más que dudosa, aunque nadie puede poner en duda la gran aceptación que tuvo por parte de ciertos sectores de la sociedad. El texto resulta bastante parcial, expone un punto de vista que era poco difundido; las costumbres de los aborígenes y la crueldad extrema por parte de los colonizadores, crueldad que hace extensiva a todos los españoles.



Tanto si el texto procede de fuentes reales o falsas, si realmente se trata de una relato de viajes o de una crónica inventada a partir de informaciones leídas, lo cierto es que el que se proponga esta duda nos lleva a plantearnos la veracidad de otros muchos documentos que han sido considerados reales por el hecho de dar una información que era esperada. La falta de imágenes no hace sino apoyar esa falta de fidelidad a la realidad, aunque esto no quiere decir que estas no fuesen 'falsificadas' de forma recurrente. El paralelismo que se puede hacer con el momento actual -pensemos en el moderno periodismo, en la fotografía y el vídeo como elementos autenticadores de una realidad- es innegable. La verosimilitud en estas obras se establece como una de las principales necesidades, y es la imagen la herramienta con la que se cuenta para conseguirlo.

Precisamente el hecho de proveer de una mayor veracidad a estos documentos fue lo que indujo a la contratación de artistas profesionales para recoger las imágenes. Cuando el joven artista holandés Frans Jansz Post acompañó a Mauricio de Nassau en su expedición brasileña de 1636, fue la primera vez que un pintor académicamente formado en Europa se confrontaba con el paisaje americano. Aquí el ojo del pintor es un ojo descubridor, político, de una nueva tierra. Pero, sobre todo, entrenado para reflejar lo que se consideraba la realidad, la verdad.

Esta verosimilitud que se buscaba a través de la imagen era reforzada ocasionalmente por el propio texto que acompañaba a estos dibujos, lo que demuestra de manera clara la importancia que se le llega a dar. Fijémonos en los dos siguientes casos, en los que el dibujo del natural se impone como imprescindible para conseguir esa verosimilitud.

En el viaje comandado por el almirante británico George Anson alrededor del mundo durante los años 1740 – 1744, viajaba un teniente llamado Piercy Brett, el cual tomó detallados apuntes a lo largo de toda la expedición. Según la documentación existente, parece ser que este joven no era un profesional del dibujo, aunque sí que demostraba buenas cualidades. En la publicación de este libro, que se convirtió en uno de los grandes *best-sellers* de su época, se hizo notar que:

"[...] los dibujos no fueron copiados de otros, sino ejecutados, la mayor parte de ellos en el lugar, bajo la dirección y el ojo del mismo Mr. Anson"¹⁴⁵.

También con la intención de reforzar la verosimilitud, se fue haciendo cada vez más común el que en las expediciones viajaran varios dibujantes. Durante la expedición comandada por Dumont D'urville en 1838, el propio D'urville recoge en su diario las siguientes palabras:

"A mi ruego el bravo congrio (sic.) se revistió con su traje de guerra. Era un casco de cuero fortificado con placas de estaño, redondeado y coronado por una bella cimera de plumas de gallo y una túnica de cuero de buey muy espesa, teñida de rojo y rayada con franjas longitudinales amarillas. Finalmente, una larga cimitarra de doble filo. Después posó, mientras el señor Goupil, Roquemarnel y Marescot se esforzaban por hacer un croquis"¹⁴⁶.

Pero el cuaderno de viaje, tal y como hoy lo concebimos, es de carácter personal y mucho más cercano a la idea que tenemos del cuaderno de notas. Ya hablamos anteriormente de cómo la figura del viajero influyó claramente en el desarrollo de estos soportes, particularmente los llamados artistas viajeros. A finales del siglo XVIII comienza el surgimiento de una nueva figura: el viajero o aventurero, que dio lugar a lo que se llama como "literatura de supervivencia". En este caso eran viajeros que, de forma personal, se adentraban en zonas práctica o totalmente desconocidas, y que solían desarrollar temas poéticos relacionados con el amor, las aventuras o incluso la esclavitud, todos ellos temas propios de los escritores sentimentales de finales del siglo XVIII. Estos aventureros se pueden considerar precursores de estos artistas viajeros que proliferan sobre todo a lo largo del siglo XIX. Para estudiar a estas figuras, me centraré en uno de los artistas más populares que recorrieron el continente americano: Johann Moritz Rugendas.

Fue uno de los artistas viajeros más conocidos y reputados de su época, y uno de los primeros que comenzó a trabajar por cuenta propia, sin depender de editores. Este alemán, nacido en 1802, se embarcó en 1821 en la expedición científica del

¹⁴⁵ CARRIL, Bonifacio del. "Monumenta iconographica. Op.cit. Pág. 32.

¹⁴⁶ CARRIL, Bonifacio del. "Monumenta iconographica. Op. cit. Pág. 56.

barón Von Langsdorff, quien requería un dibujante que ilustrara la naturaleza de Sudamérica. Con esta expedición estuvo viajando por Brasil y dos años después publicó el libro de grabados *Viaje pintoresco en el Brasil*. Tras esta experiencia, y profundamente impresionado por las culturas americanas, retornó a Sudamérica en 1831, estableciendo su residencia primero en México y finalmente en Chile¹⁴⁷.

Junto con su amigo y pintor Robert Krause realizó un largo viaje por la pampa argentina, siendo éste perfectamente ilustrado, de tal forma que se puede prácticamente reconstruir todo su recorrido a través de los Andes por el paso de Uspallata, el cual une las ciudades de Santiago de Chile y Mendoza. Era legendario su interés por recrear situaciones reales, lo que le llevó a correr grandes riesgos en algunos momentos de su vida.



¹⁴⁷ Información recogida en [www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=juanmauriciorugendas\(1802-1858\)](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=juanmauriciorugendas(1802-1858))

Llegó a mezclarse con los indios con la intención de representar lo más fielmente posible al malón. El malón era una táctica militar de los mapuches, que consistía en un ataque rápido y sorpresivo de un nutrido número de guerreros contra un grupo enemigo, con el objetivo de obtener ganado, provisiones y secuestrando, eventualmente, a mujeres jóvenes.

Pero lo que marca el carácter diferencial en la obra de Rugendas es el carácter humilde de sus obras; huye de las grandes composiciones y se centra en la cotidianidad y el costumbrismo de las escenas que encuentra a lo largo de su viaje. Sus principales clientes eran sus propios vecinos; no realizaba grandes composiciones encargadas por instituciones o para vender en Europa. Aunque nos encontramos aquí un paralelismo con los artistas impresionistas, el hecho de realizarlas en Sudamérica, y en ese momento, es lo que les confiere un aspecto distintivo: se considera que su obra es la primera en representar fielmente el modo de vida en Sudamérica.

Aunque esporádicamente realizara óleos a partir de sus propios dibujos, son sus apuntes aquellos que en su obra tienen mayor importancia y han sido más estudiados. Pintaba al óleo sobre cartón, terminando y fechando las obras en un día, *in situ*. Esta forma de trabajo es propia de los artistas impresionistas. Pero también, de acuerdo a la clasificación que hemos realizado al comienzo de este estudio, estas obras se podrían calificar de apuntes. Quedarían así designados en el momento que pertenecen a un cuaderno de viaje, considerado éste como variante del cuaderno de notas del artista plástico. Por otra parte, sus dibujos costumbristas sirvieron en ocasiones como modelo para otros artistas a la hora de realizar grandes cuadros¹⁴⁸.

Rugendas es ejemplo de una nueva figura que tiene su mayor relevancia durante el siglo XIX; el artista (plástico) viajero, casi un siglo después que los escritores. Durante el siglo XIX numerosos artistas europeos viajaron a América Latina en busca de motivos de inspiración. El paisaje americano, todavía poco conocido, se volvió un tema predilecto, y los pintores lo registraron siguiendo los principios del academicismo europeo. De esta manera, lugares reconocibles de la geografía latinoamericana fueron idealizados por los convencionalismos pictóricos. A pesar de esta idealización, la obra de los artistas viajeros estableció una importante tradición local. De forma totalmente independiente y por sus propios medios estos dibujantes recorren la geografía latinoamericana escribiendo diarios de viaje y llenando cuadernos con apuntes de las vistas con las que se

¹⁴⁸ CARRIL, Bonifacio del. "Mauricio Rugendas". Emecé Editores. Buenos Aires, 1966.

encontraban. Su intencionalidad se multiplica, no son grandes expedicionarios ni investigadores científicos; se trata de personas que en sus viajes tratan de buscar nuevos estímulos y atractivos, así como de divulgarlos.

El mundo artístico de las altas esferas y el de los viajeros artistas cada vez se acercan más: el viaje empieza a considerarse un elemento de estudio en sí mismo, como generador de experiencias diferentes. Cuaderno de notas y cuaderno de viajes llegan a confundirse. Pero también el cuaderno de viajes comienza a configurarse como elemento propio, como género diferenciado, tal y como anteriormente lo habían hecho las crónicas de las expediciones. De nuevo tomaré como ejemplo un caso que considero paradigmático.

León Palliere (1823 – 1887), un afamado artista brasileño educado en Europa, realiza un diario durante el extenso viaje que efectuó por el cono sur sudamericano. Realmente se trata de varios viajes o desplazamientos a lo largo de diferentes etapas. Parte de sus anotaciones sí que fueron pensadas para la industria editorial, y fueron prolijamente ilustradas y pasadas a limpio. Palliere realiza apuntes y bocetos a lo largo de su viaje con la intención clara de publicar un diario con ilustraciones. Pero la gran mayoría quedaron como apuntes y escritos sueltos, que sólo fueron consultados por el propio artista hasta que se publicaron tras su muerte. En este caso el cuaderno del viaje es un cuaderno de notas; o ni siquiera un cuaderno. Palliere recogía sus impresiones en hojas sueltas que iba atesorando, con las que luego pensaba realizar su trabajo. Este trabajo ya no era el de los primeros exploradores, no difunde lo novedoso o pintoresco, sino el día a día.

“Pero su Diario de viaje tiene el mérito único e inapreciable de haber sido escrito por un artista que no se propuso descubrir el país – como lo dice él mismo – , sino más bien pintar con la pluma sus impresiones de viaje”¹⁴⁹.

El propio Palliere, en el prefacio que escribe a su diario, comenta lo siguiente:

¹⁴⁹ GUTIERREZ, Ricardo. En PALLIERE, León. “Diario de viaje por la América del Sud”. Prólogo de Ricardo Gutiérrez y Miguel Sola. Ediciones Peuser. Buenos Aires, 1945. Pág. 66.

"Se han dado publicaciones bien hechas y completas, tanto desde el punto de vista histórico, como comercial, político o científico; pero son muy poco leídas y sólo llegan a manos de contados lectores. Enviaría dichas publicaciones a los que desearan conocer mejor este bello país. Las diversas notas que publico son exclusivamente un cuadro de dibujos tomados del natural. Tienen el mérito de su verdad, lo que no deja de ser un gran defecto, porque ¿quién no desea ver o encontrar algo maravilloso cuando se habla de cosas lejanas?"¹⁵⁰.



¹⁵⁰ Ibid. Pág. 82.

León Palliere. (1823 - 1887)

Esta es una de sus grandes preocupaciones, el que la verdad -lo real, lo cotidiano- no sea suficiente para hacer interesante su obra. Aún así, lo realiza con un escrúpulo infinito. Una anécdota deja constancia de esa búsqueda de la 'verdad' como algo primordial en su obra. Un pequeño accidente durante el cruce de la cordillera andina lo lleva a perder las notas recogidas en el trayecto entre Mendoza y Puente del Inca. Aunque la descripción fue rehecha en su diario, no lo fueron los apuntes que había tomado. La memoria es capaz de trabajar con las palabras, realizando exquisitas descripciones; pero la imagen sólo pertenece a los ojos. Una vez que la realidad desaparece, también la imagen lo hace. Por eso el apunte se vuelve indispensable para este artista.

A principios del siglo XX, con los avances tecnológicos que proporcionaron el uso de cámaras fotográficas, el cuaderno de viajes "ilustrado" sufrió un importante cambio. Si, como hemos observado, estos cuadernos pretenden recoger la realidad, la fotografía se consolidaría como la perfecta herramienta. Y así sería si lo único que se pretendiera con estos dibujos fuera el de documentar una realidad. Puede que así fuera en su origen, aunque el propio soporte fue evolucionando.

Durante el siglo XX, a medida que las cámaras fotográficas comenzaron a desarrollarse, se convierten en sustitutas de los dibujantes en los viajes, al menos en aquellos viajes en las que la función de la ilustración era puramente documental.



Johann Moritz Rugendas. "carretero" (1845).

Pero quizá el gran cambio viene dado por el aspecto individualista que recoge la imagen. Mientras que lo que ha caracterizado al cuaderno de viajes tradicionalmente ha sido su capacidad para convertirse en contenedor de lo encontrado en el periplo, actualmente el cuaderno de viajes se llena de imágenes cuya función resulta ser la de recoger al individuo que lo crea dentro del ambiente escogido. El afán no es difundir lo que se ha encontrado, sino el dejar constancia física del individuo en un entorno. Sigue siendo documental, pero esa 'verdad' que recoge tiene otro calado. No es lo que se ve, es otra cosa. Recoge la experiencia del viaje a un nivel más interno.

El cuaderno de viajes se ha convertido ya en género propio, y sus similitudes formales con el cuaderno de notas suelen ser muy amplias. Pero, generalmente, ya no se utilizan como cuadernos de notas: no se busca el desarrollar un boceto para crear una obra posterior, sino recoger un instante. Y definirlo en ese mismo momento. La obra acaba en el cuaderno; y mantiene las cualidades propias del cuaderno de viajes como cuaderno de notas: lo inacabado, lo espontáneo... de lo que ahora se considera 'verdadero'.

Cada vez que se parte de una obra para realizar otra, cada vez que una obra sirve de desencadenante para la creación, esta obra pasaría a convertirse en boceto (según la definición que hemos dado) de otra obra posterior. A lo largo de este capítulo se analizará el papel que esta acción ha jugado dentro del proceso creativo, tanto en el ámbito de la enseñanza, como determinando las funciones que ha desempeñado en diferentes corrientes artísticas. Asimismo, se estudiarán diferentes disparadores para la creación, desde el garabato, el homenaje o la apropiación, pero siempre con el concepto de copia a partir de otra obra como trasfondo. Entendamos por copia, en este caso, aquello que surge a partir de una obra considerada finalizada, utilizando ésta como modelo, fuente de inspiración o, sencillamente, boceto.

Primero habría que analizar cómo se comporta esa obra. Es aquí donde se plantearía la diferencia radical entre el modelo, el estudio y el boceto. Este último se trata de abordar desde la mayor libertad interpretativa de la obra, de manera totalmente distinta al estudio o al modelo, en los que se intenta realizar un análisis meticuloso a partir de una observación o investigación exhaustiva de una representación ya existente. La diferencia, llevada a sus extremos, se establecería entre los términos crear o construir. Crear una obra, o construirla a partir de algo ya dado. Dependiendo de las épocas, y de las culturas, el proceso de aprendizaje, y por ende el creativo, se mueve entre esas dos posturas. Pero generalmente ambas se utilizan para diferentes fines en una misma corriente, pudiendo imperar una u otra. En la sociedad occidental, desde el movimiento renacentista y en ciertos aspectos hasta nuestros días, ha primado el uso del apunte y del boceto como disparadores, seguidos ocasionalmente del uso del estudio para llegar a la creación. Desde este punto de vista, quizá sería más riguroso llamar a los dibujos preparatorios medievales estudios o modelos antes que apuntes o bocetos, quedando este término reservado para algunos de los dibujos preparatorios a partir del Renacimiento.

El uso de la copia, tomando una obra como modelo, se ha seguido estableciendo como la técnica de aprendizaje por antonomasia, pero sin que con ella se persiguiera una actividad creativa. Muchos de los estudios preparatorios y bocetos que se conservan se sabe que son copias. En ocasiones éstas eran utilizadas como modelo a seguir para la construcción de otra obra - se copiaba una figura que luego era insertada en una composición distinta- pero en muchas ocasiones se realizaban con el único afán de perfeccionamiento y depurado de la técnica. Pero incluso en la copia, cada artista plasma su sello personal.

“La copia alimentaba y mantenía la gran pintura de la antigüedad y constituía una base firme desde la que aventurarse en busca de nuevos hallazgos. [...] Todos han copiado. [...] La copia sería de un artista que está a mitad de su aprendizaje le da seguridad en el estilo dentro de las normas de la tradición y le ayuda a mantener el lenguaje. [...] Las copias de este tipo de temas marcan una línea continua a lo largo de la historia del arte; la imagen de Venus yacente marca probablemente la línea más larga de este género”¹⁵¹.

Ya hemos analizado el fenómeno de yuxtaposición que se propone de manera muy consciente en el arte conceptual, como cita o apropiación, pero esta manifestación ha existido siempre a lo largo de la historia del arte, aunque con marcadas diferencias en su significado. Casos anecdóticos y curiosos se pueden encontrar en muchas de las obras de Schiella, el cual jamás negó la fuerte influencia de Klimt en sus obras.

¹⁵¹ CAMP, Jeffery. “Dibujar con los grandes maestros. Ediciones Blume. Madrid, 1983. Pág. 10.



Gustav Klimt. "Judith" (1909) - Egon Schielle. "Standing girl in Plaid Garment" (hacia 1909)

Por ejemplo, es indiscutible la relación que existe entre el cuadro de Klimt, *Judith II*, y el retrato de realizó Egon Schielle de su hermana menor, Gertrude, titulado como *Standing girl in Plaid Garment*. El que la composición se base en una representación de una mujer castradora resulta más que curioso; más cuando algunos de los biógrafos de Schielle apuntan a que la relación entre Schielle y su hermana pasó por momentos bastante difíciles. Unos años más tarde, Gertrude es retratada en un dibujo con el gesto torcido y en una pose más que impúdica en un dibujo titulado *Vixen*, literalmente zorra. El que en su primer retrato la represente bajo la figura de Judith es improbable que sea fortuito. Seguro que Schielle meditó largamente sobre el tema antes de realizar la pintura. Pero es necesario retrotraerse a la imagen anterior, la pintada por Klimt, y que de alguna forma sirvió de “boceto” para este cuadro, para ser capaz de desentrañar la historia completa que nos cuenta la obra de Schielle¹⁵².

Otro fenómeno, cada vez más habitual en la creación de obras a partir de otras, es aquel en el que este inicio del proceso es, por así decirlo, forzado. Desde hace unos años es común encontrar obras de carácter colectivo, en las que los primeros dibujos, desencadenantes de la obra, están realizados por personas totalmente ajenas a lo que llamaríamos la construcción de la obra. Muchas veces han sido niños los que han desencadenado este proceso. Obviando la dificultad de los dibujantes infantiles para realizar un dibujo, lo que no se puede negar es el increíble aspecto conceptual que llegan a desarrollar en los mismos; si bien los trazos son torpes, con ellos manejan la mayor información posible, incluso sobre sentimientos puramente abstractos.

*“No es por casualidad que la tendencia al realismo, tan difícil de definir en sí, aparezca a menudo en la historia de la expresión como una sana reacción a la búsqueda demasiado sistemática de lo artificial. Los niños son realistas, en cuanto a ellos, en la medida en que no pretenden representar lo que no existe; por ejemplo, esas casas de ensueño o esos pájaros mágicos que los adultos inventan para ellos”*¹⁵³.

¹⁵² NEBEHAY, Christian. M. Op.cit.

¹⁵³ Cita de DEPOUILLY, Jacques, recogida en el prólogo a LUQUET, G.H. Óp. cit. Pág. VIII.

Los niños dibujan lo que ven desde su propio punto de vista, y lo adecuan a sus limitaciones a la hora de representarlo. Es la falta de formalidad, si así se pudiera expresar, lo que hace de sus imágenes creaciones absolutamente depuradas, aunque visualmente muy similares entre sí. Precisamente porque se huye del artificio. Es el conocimiento, tanto de la técnica como de la temática a desarrollar, lo que conlleva el amaneramiento. Por esa misma razón son los apuntes de diferentes artistas, muy alejados tanto en el tiempo como en el espacio, tan similares entre sí. Aunque nunca podrán llegar a realizar representaciones infantiles de nuevo, en el apunte rápido muchas veces se trata de recuperar esa frescura. Por eso parece haber una relación entre los apuntes rápidos, puede que incluso de carácter impremeditado, con los dibujos de los niños. Y aquí podríamos encontrar un nuevo desencadenante, que cada vez parece contar con más adeptos.

Desde hace unos años no es extraño encontrar artistas que se inspiran en obras infantiles para crear sus <productos>. Uno de los casos más conocidos es el del artista argentino Luis Benedit (1937), el cual desarrolló una serie entera inspirada en los dibujos realizados por su hijo de siete años. La exposición de estas piezas se realizaba conjuntamente con los dibujos realizados por el niño, el plano analítico del diseño y el objeto final.¹⁵⁴ Es esta una práctica que cada vez cuenta con más seguidores, como es el caso del ilustrador Dave DeVries, que en la actualidad sigue con un proyecto en el que crea personajes a partir de los dibujos de niños.¹⁵⁵

Lo cierto es que, aunque la copia, la interpretación y la apropiación de obras como desencadenantes del proceso creativo se ha practicado a lo largo de toda la historia, ha sido a lo largo de los últimos años cuando esta práctica ha comenzado a ser apreciada desde diferentes puntos de vista. Primero por los propios artistas, luego por los estudiosos e historiadores; pero en la actualidad, este acercamiento a diferentes obras ha llegado hasta el gran público. Es cada vez más frecuente el montaje de exposiciones en los que el proceso creativo del artista se exhibe. No solo en el caso de obras generadas con esa intención, sino que de nuevo encontramos una resignificación de todo este proceso. Y cada vez más cercana, comprensible y accesible para el público.

¹⁵⁴ Información relativa al artista recogida en www.palermonline.com.ar/noticias_2009/noticia_242_malba_expo.htm

¹⁵⁵ Más información en <http://www.themonsterengine.com/>

Las obras maestras han sido copiadas, e incluso plagiadas, a lo largo de toda la historia del arte, y muchas veces son ellas mismas los primeros bocetos de obras futuras. Esa primera copia realizada a partir de un cuadro sirve de base para la obra posterior, y ocasionalmente esas nuevas revisiones llegan a tener mayor relevancia que la obra primera. Esto no ocurre solamente entre diferentes artistas. En muchos casos podemos ver cómo un mismo autor ha retomado un mismo tema en diferentes momentos de su vida. Es más, actualmente esa es la forma de trabajar de la gran mayoría de artistas plásticos; desarrollar un único tema en todas sus vertientes posibles. El boceto, la idea primigenia es articulada hasta agotarla. La copia se copia a sí misma en un intento por completarse.



Dave DeVries. "House on fire" (2011). La obra consta de dos imágenes: un dibujo realizado por Agnes DeVries a la edad de 7 años, y la reinterpretación realizada por Dave DeVries.

BLOQUE V - DIFERENTES ACERCAMIENTOS

En los siguientes capítulos trataremos de realizar un acercamiento a los elementos propios del proceso creativo desde diferentes puntos de vista. En cada uno de ellos, lo haremos tratando de plantear un estudio cronológico, fijándonos principalmente en cómo los diferentes aspectos que trataremos han ido variando, principalmente en los dos últimos siglos.

A través de estos capítulos iré respondiendo a ciertas cuestiones que han ido surgiendo de forma reiterada.

Cada uno de los siguientes capítulos se podría contemplar como diferentes ensayos, sin demasiada conexión entre ellos. Se podrá apreciar cómo, en ocasiones, se vuelve sobre ideas ya expuestas o, incluso, cómo algunas de estas ideas se repiten en más de uno de los apartados. Aún así, considero correcto incidir en estas ideas, ya que son las que realmente considero primordiales en este estudio.

Con estos ensayos pretendo generar una serie de reflexiones partiendo de cómo los elementos del proceso creativo se han llegado a observar desde distintos puntos de vista. Nos centraremos en aspectos artísticos, comerciales y personales, así como de la permeabilización entre dibujo y escritura. Veremos cómo estos diferentes acercamientos son los que han ido modificando paulatinamente el rol que estos documentos han ido jugando en diferentes grupos sociales: artistas, coleccionistas, marchantes, público...

Por otra parte, y aunque cualquiera de estos capítulos pudiera leerse de manera independiente, es la investigación que los precede lo que aporta el material necesario para llegar a algunas conclusiones, así como proporcionar la seguridad para llegar a hacer ciertas afirmaciones.

Entendemos por aspectos artísticos aquellas cualidades que convierten a un objeto o una acción, sea de la naturaleza que sea, en pieza artística u obra de arte para una sociedad. De tal manera nos proponemos abordar el tema, para llegar a poder afirmar que apuntes y bocetos, a pesar de ser reconocidos como piezas dentro del desencadenante creativo conducente a una obra de mayor envergadura, tradicionalmente no se han contemplado como objetos con cualidades artísticas propias. Y cómo, además, es este un hecho que ha dado un importante giro, principalmente a lo largo del siglo XX. Veamos cómo estas teorías, en las que bocetos y apuntes eran prácticamente obviados, y cómo paulatinamente se fueron convirtiendo en objetos con características artísticas, llegaron a formar parte del público en general y de una parte cada vez más amplia de la sociedad.

Lo que se ha llegado a considerar artístico ha ido variando a lo largo de la historia. La teoría y la filosofía del arte, como ramas propias de la estética, también han sido corrientes que han proliferado durante el siglo XX. Según uno de sus máximos exponentes, Arthur C. Danto:

*"[...] algo para ser visto como una obra de arte, debe estar relacionado con la tradición artística y encontrarse situado en un contexto impregnado por una teoría que lo configure como tal. En definitiva, es necesario que forme parte del <mundo del arte>"*¹⁵⁶

¹⁵⁶ LÓPEZ ANAYA, Jorge. "El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo." Editorial Emecé. Buenos Aires, 2007. Pág. 10.

Partamos de la base de que hay ciertos aspectos que han acompañado a las obras de arte tradicionalmente, y que se han considerado necesarios para considerar a la obra como tal: nos centraremos aquí en la finitud, la complejidad, la dificultad de realización y la profunda meditación en torno a la obra por parte del artista.

Veremos cómo ha sido, sobre todo a lo largo del siglo XX cuando estos aspectos artísticos han ido variando, frecuentemente de manera diametral, de tal manera que algunos de ellos, que habían sido exclusivos de las grandes obras, han comenzado a transferirse a apuntes, bocetos, estudios... Esto ha permitido que los elementos propios del proceso creativo y constructivo de la obra se hayan introducido en el llamado <mundo del arte>.

Mientras que el boceto no había sido considerado como obra -el valor que se le había adjudicado era relativo y generalmente bastante adherido al mundo mercantil y del coleccionismo- a partir del siglo XX, con la acentuación de corrientes individualistas, el surgimiento del existencialismo y, ya de forma evidente, a partir del post-modernismo, el boceto comienza a ser observado como elemento artístico por sí mismo, diferente a la herramienta, llegando ocasionalmente a superar en valor artístico a la obra 'terminada', la obra final. Una obra que en nuestros días, en los que el arte tiende al dinamismo y la temporalidad, ha perdido en muchos casos su importancia como objeto.

Esta corriente de pensamiento también ha adjudicado nuevos valores a obras antiguas, planteándolas desde puntos de vista distintos a aquellos desde los que habían sido contempladas tradicionalmente. Con esta resignificación se genera un gran número de incógnitas sobre el proceso creativo que hasta este momento no habían sido consideradas, ya que esta problemática era obviada.

"[...] es interesante destacar que, recientemente, en la primavera de 2006, el British Museum de Londres, organizó una exposición dedicada únicamente a la muestra de 95 bocetos de Miguel Ángel Buonarroti. Michelangelo también mostró ciertas reticencias a que sus dibujos y trabajos preparatorios fueran vistos por ojos que estuvieran fuera de su círculo más

cercano. Es quizás este secretismo el que ha puesto diversos impedimentos a investigadores e historiadores e, incluso, haya dificultado que, simplemente, la problemática fuera planteada."¹⁵⁷

Para comenzar nuestro estudio sobre cómo estos trabajos han ido paulatinamente introduciéndose en el mundo del arte, debemos retrotraernos a cómo eran observados en su propio contexto.

¹⁵⁷ CAEROLS MATEOS, Raquel. Op cit. Pág.73.

“Llamamos bocetos a un tipo de dibujos que se hacen para ensayar las actitudes y primera composición de una obra”¹⁵⁸.

De esta forma definía Vasari los bocetos, y como tal se apreciaron hasta el siglo XIX. Si bien es cierto que el propio Vasari es el precursor de que los dibujos preparatorios comiencen a observarse con una mirada más exhaustiva, al ser el primero en conferirles la categoría de elemento esencial dentro del proceso creativo, sus palabras siguen dejando a estos dibujos preparatorios en una categoría <inferior> a la de la obra de arte.

“Dios, [...] quiso mostrar en la imperfección de la materia la manera de quitar y de poner del mismo modo que suelen hacer los buenos escultores y pintores, que en sus modelos, añadiendo y quitando, reducen los bocetos imperfectos a la perfección deseada”¹⁵⁹.

El boceto es lo inacabado. Y es precisamente 'lo acabado' uno de los aspectos que tradicionalmente se han considerado inherentes a la obra de arte. Aunque a partir de esta definición sí se le otorga un cierto valor conceptual, como principio de creación y pieza dentro del proceso que conduce hacia la obra de arte como tal, sigue siendo algo imperfecto. Es una herramienta, puede que muy elaborada, y desde luego apreciable, pero no es una obra de arte. Y es a esta obra de arte a la que se considera el único objetivo de este proceso. El boceto sólo es un fragmento dentro de la evolución de un producto final.

Todo lo que estaba inacabado, desde el punto de vista estético imperante, se consideraba boceto; no solo los bocetos, los modelos, los diferentes estudios... sino también obras de las que no se conoce que tuvieran una finalidad concreta o que

¹⁵⁸ VASARI, Giorgio. “Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. (Antología)”. Ed. Tecnos. Madrid, 1998. Pág. 109.

¹⁵⁹ Ibid. Pág. 137.

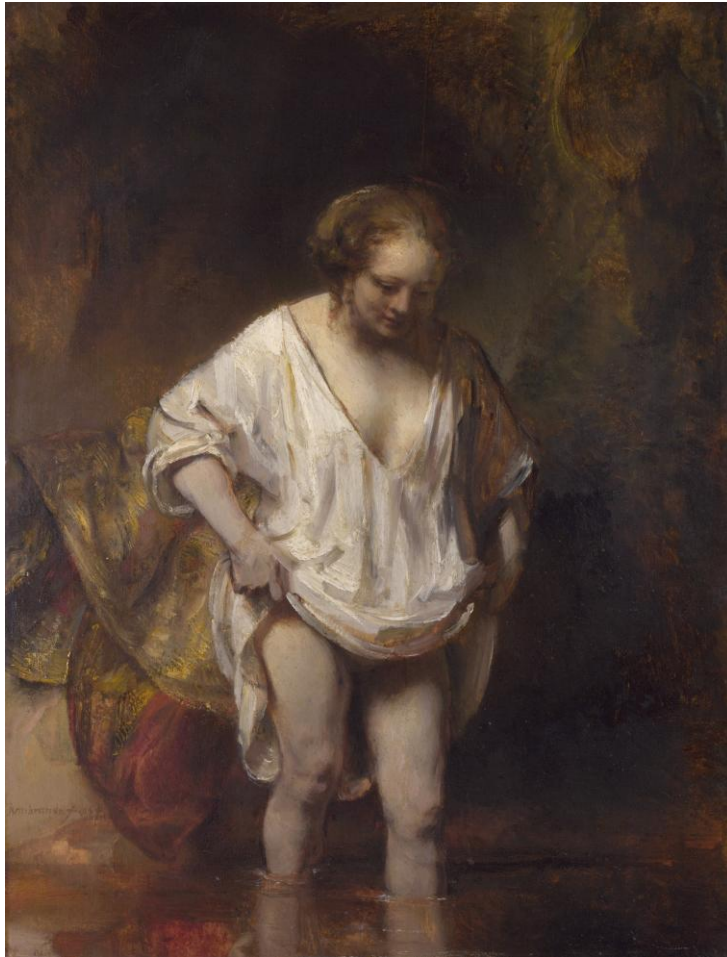
técnicamente se consideraran incompletas. Obras en las que los artistas decidieron, por motivos desconocidos, dejar de trabajar sobre ellas. O bien en las que llegaron a una concepción estética distinta. En occidente, estas obras se encuentran (o al menos parecen conservarse) sólo a partir del renacimiento italiano. Mientras que durante el Medievo el arte no podía apartarse de las cualidades de artesanado y oficio que el criterio establecía, la obra tiene un punto culminante de finitud perfectamente determinado. Es cuando el individuo comienza a imponer sus propias reglas cuando este sentido de finitud desaparece como pauta.

Aunque no todos los historiadores del arte coinciden en esto, en considerar las obras aparentemente inacabadas como obras valoradas por sus propios autores finalizadas en un momento dado. Es curioso ver cómo muchas de las obras escultóricas de Miguel Ángel, entre las que se encuentra su última matrona y algunos de los esclavos galos, se siguen estudiando dentro de ciertos ámbitos académicos como obras inacabadas. Se niega la viabilidad de una decisión personal estudiada y razonada coherentemente. Quizá esto se deba a que es más sencillo comprender la primera posibilidad que tratar de discernir los conceptos a los que el maestro llegó, los cuales supusieron un cambio dentro de sus propias convicciones estéticas. No se supone que Miguel Ángel considerara sus obras terminadas en un cierto estado, no acorde a las reglas estéticas dominantes durante el siglo XVI en Italia.

Un caso más patente, algo posterior, es el protagonizado por Rembrandt a lo largo del siglo XVII en Holanda. Rembrandt fue duramente criticado por sus contemporáneos cuando comenzó a realizar obras en las que la terminación, tal y como en esa época se consideraba que ésta debía ser, no era del agrado de la gran mayoría. Un cuadro que es hoy considerado como una de sus obras maestras, *Mujer bañándose*, fue desacreditado en su momento por su pincelada gruesa y espontánea carente de detalles. Incluso en la actualidad hay autores que apuntan a la posibilidad de que se trate de un boceto, a pesar de que “no se ha encontrado la obra concluida”¹⁶⁰. Esta última consideración es actual, lo cual nos da una idea de cómo, incluso hoy en día, en algunos círculos la finitud de la obra se sigue considerando una necesidad para un autor del barroco.

¹⁶⁰ Información recogida en www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/58.htm.

Sin embargo, no es esta una teoría mayoritariamente aceptada. Esta obra, que se encuentra expuesta actualmente en la National Gallery de Londres, se exhibe junto a una cartela que recoge lo siguiente:



Rembrandt. "Mujer bañándose" (1654).

*"The handling of the paint is unusually spontaneous. The picture appears unfinished in some parts, for example, in the shadow at the hem of the raised chemise, the right arm and the left shoulder, but it was clearly finished to Rembrandt's satisfaction since he signed and dated it."*¹⁶¹

La característica de necesidad de finitud de la obra ha permanecido como cuestión intacta para los historiadores hasta bien entrado el siglo XX. Es sobre todo a partir de su segunda mitad, cuando el concepto de obra terminada es revisado. Al menos es a esta idea a la que podemos llegar al leer la siguiente cita:

*"We will consider a sketch which to some scholars might seem too finished"*¹⁶².

Con esta declaración, recogida en un libro editado en 1947 sobre un modelo (más que un boceto) de Rubens, ya se apunta a que, a pesar de que la concepción casi medieval de obra como elemento acabado seguía imponiéndose en este momento, otras líneas de investigación comenzaban a abrirse. Se empieza a considerar que el que una obra se presente con apariencia de inacabada no implica definitoriamente que ésta se trate de un boceto. La resignificación es patente, pero ¿hasta qué punto puede considerarse como tal? ¿Realmente existe una resignificación o simplemente comienza a plantearse el significado original de ciertas obras (por parte del autor), eludiendo en este caso la resignificación (por parte del espectador/pagador) que se les concedió en un primer momento?

Si era el espectador (contemplado en este caso como aquel que encargaba la obra) aquel que decidía cuando una obra había sido completada, el papel del artista en este aspecto quedaba restringido a mero instrumento; no era más que el intermediario entre una obra ya solicitada por el público, aunque aún inexistente, y su realización física. En este caso se trata

¹⁶¹ "El manejo de la pintura es inusualmente espontáneo. La pintura parece no finalizada en algunas partes, por ejemplo, en la sombra del dobladillo donde se levanta la camisa, el brazo derecho y el hombro izquierdo, pero para Rembrandt estaba claramente terminada y estaba satisfecho, ya que firmo y dató la obra." En <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-a-woman-bathing-in-a-stream-hendrickje-stoffels>

¹⁶² "Consideraremos como boceto algo que ciertos investigadores podrían considerar demasiado acabado". VAN PUYVELDE, Leo. Op.cit. Pág. 57.

de una concepción bastante moderna, que incluso desde ciertas teorías actuales sigue en vigor. La obra de arte no sería nada más que aquello que el público o el espectador considera como tal y que en un cierto imaginario colectivo ya existiría. Es esta una postura muy cercana a la tesis expuesta por Heidegger, en la que ya no sólo el boceto, sino el propio artista no son más que meras herramientas en el desenvolvimiento de la obra de arte verdadera. Pero, en este caso, el artista no está cualificado como espectador de su propia obra.

Lo cierto es que los conceptos de boceto y modelo, que hasta el siglo XIX se habían equiparado, sin tener en cuenta el valor personal de uno y comercial de otro, comienzan a alejarse. Pero siguen existiendo en un orden lógico y causal; el boceto es el primer eslabón del proceso de creación de una obra, y es aquél que, siendo anterior al modelo, presenta menor cantidad de detalles. En esta visión, el modelo seguiría estimándose como componente superior, desde un punto de vista puramente plástico al boceto, por sus cualidades de mayor finitud.

De todas formas, en esta misma edición se apunta que no existe constancia de obras, apuntes o bocetos realizados por propio placer, que toda la producción estaba destinada a un objetivo concreto¹⁶³, fuera éste o no comercial. El apunte se sobreentiende que se realiza en todo momento como dibujo preparatorio, lo cual lo aleja perceptiblemente del modelo, pero sigue sin conferirle un estatuto propio. La existencia del dibujo como pulsión creadora, carente de efectos consecutivos premeditados no se supone como existente.

Esta aseveración parece demasiado tajante, ya que el que no exista documentación sobre un hecho no implica su inexistencia. Si las obras realizadas eran por el placer propio de producirlas, es lógico pensar que éstas no se justificarían, ya que sería el exclusivo goce del trabajo su finalidad, no el hecho de tener que fundamentarlas. Del mismo modo, al no tener un carácter más que personal, éstas no sólo no se exhibirían, sino que probablemente tampoco se conservarían.

¹⁶³ VAN PUYVELDE, Leo. Op. cit.

Esto nos lleva a plantearnos los otros aspectos que, tradicionalmente, habían ido unidos a las obras de arte y que, aún siendo diferentes, están todos ellos ligados entre sí: la complejidad de la obra, lo que implica la dificultad de la tarea y la profunda meditación que un artista debía realizar antes de emprender esa tarea.

El significado que se le ha querido dar a los apuntes y bocetos se multiplicó durante los años '40. Las líneas de investigación se abrieron, y se comenzaron a considerar los apuntes, no sólo como parte indispensable del trabajo del artista, sino como elementos con características propias dignas de estudio. Esto no es casual; durante la década de los '40, dentro del campo de la psicología, surge el movimiento de la Gestalt, el cual explica cómo las personas perciben las imágenes desde un punto de vista casi fisiológico. Se podría decir que los estudios sobre cómo se comporta el artista en el proceso de creación se expanden como una reacción en contra de lo que se intuye como un procedimiento que trata de institucionalizar las diferentes fases creativas por las que un artista pasa a la hora de realizar una obra. Según los modelos de la Gestalten, el arte estaría poco menos que preconfigurado.

*"El sujeto y el artista que concibe y crea sus formas, no parten de un caos primitivo, sino que se encuentran desde el primer momento, con todos y subtodos organizados, en que tanto las propiedades de los estímulos como los caracteres estructurantes del aparato perceptor, intervienen para dar una semblanza ordenada de la realidad, desde las configuraciones más elementales de las formas hasta estructuras significativas cada vez más complejas."*¹⁶⁴

Contra estas teorías que unifican la forma de pensamiento, e incluso la de la percepción, se comenzaron a realizar investigaciones conducentes a plantear el problema de la creación artística como un proceso más complejo que el que los nuevos aportes psicológicos querían transmitir. En 1944, Monroe Wheeler y John Rewald proponen una clasificación de los dibujos en la que lo que resulta inédito es que realizan una división dentro del ámbito del apunte¹⁶⁵. Apartándose del modelo,

¹⁶⁴ OÑATIVIA, Oscar V. "Estructuras de los procesos creadores en el arte. Su relación con el problema de la percepción". Humanitas, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, n° 22. Tucumán, 1970. Pág. 121.

¹⁶⁵ WHEELER, Monroe y REWALD, John. "Modern drawing". MOMA, New York, 1944. Recogido en JOHNSON, Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part I. 1900 - 1940". Óp. cit, 1964.

al que ya se comienza a ubicar en su lugar, fuera del estadio creativo, subdividen el apunte en dos categorías: el apunte preliminar y el dibujo o apunte impremeditado.



Por apunte preliminar consideran aquel que el artista realiza para poder llevar a cabo una pintura, escultura, u otro tipo de expresión plástica y con el que trata de sugerir o definir una imagen ya meditada¹⁶⁶. A diferencia del modelo, tiene un valor

Dibujo de El Greco (1541 - 1614).

personal, ya que el artista lo utiliza en su propio provecho a la hora de realizar la obra final. En este caso el artista parte de una idea final, que ya puede tener mentalmente preconfigurada, y trata que los apuntes y posteriores bocetos vayan en esa dirección; el dibujo se acerca a la imagen mental, siendo ésta el modelo a seguir durante el proceso de creación.

El dibujo o apunte impremeditado es la categoría en la que se incluyen los cuadernos de apuntes. También lo designan como boceto ocasional y lo definen como elemento de mayor ambigüedad, confiriéndole un carácter más inconsecuente e informal. En ellos el artista plasma cualquier cosa que le intrigue, le atraiga o le cause curiosidad, y suele utilizarlo a lo largo de su producción como fichero de ideas para futuros trabajos. Del mismo modo queda establecido, desde un punto de vista teórico, la acción del dibujo inconsciente como factor posible de inicio de la creación, algo que hasta ese momento no había sido contemplado.



Apoyando estas teorías, Henry Moore, en ese mismo año (1944), relata en uno de sus escritos:

¹⁶⁶ Aquí casi nos encontraríamos con un elemento que, dentro de la clasificación que hemos realizado al comienzo de este estudio, se acercaría más bien al término de boceto.

Philip Guston (1952)

*"I find drawing a useful outlet for ideas which there is not time enough to realize as sculpture. And I use drawing as a method of study and observation of natural forms [...] And I sometimes draw just for its own enjoyment"*¹⁶⁷.

Con este testimonio Moore narra con palabras sencillas la forma en que, probablemente, han tenido de trabajar los artistas y artesanos en muchas ocasiones desde el principio de los tiempos; pero es el hecho de afirmar que el dibujar le causa placer, que lo realiza en ocasiones por puro entretenimiento, el que denota de forma franca lo que hasta entonces se había negado. Que el hecho de dibujar, incluso en un artista o profesional de las artes, no es siempre causa premeditada de un proyecto de mayor envergadura. Algo que, a pesar de que hoy pueda resultarnos obvio, había sido negado históricamente, como si el crear tuviera que ser un esfuerzo y una labor dificultosa en todo momento para que fuera considerado un trabajo trascendente. Esto echa por tierra las aseveraciones que se habían realizado hasta pocos años antes, afirmando que no existían dibujos realizados por propio placer, ya que no se puede considerar que, a pesar de la diversificación de culturas y sociedades, la naturaleza humana haya variado en los últimos 8.000 años. En todas las culturas niños y adultos realizan acciones por puro placer, que en el caso de desarrollarse como la sociedad en la que están inmersos considera plausible, o bien en el caso de encontrar resignificados posteriores, pueden llegar a convertirse en obras de arte, tanto premeditada como impremeditadamente. Es la sociedad la que llega a introducir estos elementos dentro del mundo del arte.

Aunque, retomando el método de trabajo de Moore, también hay que tener en cuenta que el hombre se adecua a las circunstancias propias de cada época que le toca vivir. La etapa más prolífica de Henry Moore como dibujante, en la cual llenó multitud de cuadernos de los llamados dibujos impremeditados, es durante la Segunda Guerra Mundial, en vista de la dificultad que se le planteaba para trabajar como escultor. Desde este punto de vista, el dibujo se convierte en lo que podría ser llamada la "herramienta de los pobres" al servicio de la creación, debido a la sobriedad y simplicidad de medios que precisa para ser realizado.

¹⁶⁷ "Encuentro que el dibujar es una forma de almacenamiento de ideas muy útil cuando no hay tiempo suficiente como para realizar una escultura. Utilizo el dibujo como un método de estudio y observación de la naturaleza. [...] Y a veces dibujo sólo por el propio placer de hacerlo". Cita recogida en JOHNSON, Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part II. 1940 - to the present". Op.cit. Pág. 22.

Asimismo, el apunte es habitualmente de pequeño formato, y al estar realizado en papel no supone una gran carga material. Es fácilmente transportable, manejable y, sin precisar excesivos cuidados, puede ser conservado con una cierta facilidad. El cuaderno de notas, como recopilación de apuntes ha sido utilizado, e instado al uso por los maestros desde la antigüedad, como banco de ideas para futuros trabajos. En unas declaraciones a la revista *Le Point* (nº 21, Julio de 1939), Henri Matisse evidencia que uno de sus dibujos, "Desnudo en silla", fechado en 1906, le sirvió para realizar algunas de sus obras durante un cierto período, coincidiendo éste con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, cuando el conseguir modelos humanos sería más dificultoso¹⁶⁸.

Pero quizá lo más novedoso de la clasificación realizada por Wheeler y Rewald sea la definición que le confieren al dibujo realizado como obra final. Califican como tal al dibujo entendido como obra completa, tanto si ésta ha sido intencionada por parte del artista como si no. Comienzan a darle al espectador, como individuo, la capacidad de considerar si un dibujo es parte de un proceso, si es un apunte, o si tiene la cualidad de obra final, aun cuando el propósito del artista no pueda ser evidenciado. Pero también el artista puede considerar su obra ya finalizada en la fase que él proponga, sin estar sujeto a las convenciones estéticas sociales. El apunte y el boceto pueden ser admitidos como obra final, tanto por parte del artista como del espectador. Incluso en el caso de que se haya tratado de un dibujo impremeditado, éste puede llegar a convertirse en obra. Es con este nuevo planteamiento que el dibujo en general, y el apunte o boceto en particular, se adentran como géneros propios dentro del mundo de las artes plásticas. Y, ahora sí, con la misma categoría.

A partir de este momento los investigadores comienzan a centrar sus estudios en los dibujos impremeditados. Dejan de considerarse únicamente como meros apuntes, como herramientas al servicio de, para alcanzar la categoría de obra. Aunque también los artistas saben aprovechar esta contingencia, realizando y exhibiendo una producción paralela que hasta ese momento había sido relegada a un segundo plano. Así lo planteaba Henry Focillon en un ensayo publicado en 1934.

¹⁶⁸ "Notes d'un peintre sur son dessin". *Le Point* nº 21. Julio, 1939. Recogido en Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part I. 1900 - 1940". Op cit.

“[...] consideremos los dibujos que nos procuran la alegría de la plenitud con un mínimo de medios. Poca materia, más o menos imponderable. [...] sin complacerse en artificios técnicos, sin detenerse en una alquimia complicada, se diría que el espíritu habla al espíritu [...] La mano parece saltar con libertad y deleitarse en su destreza [...] explota también ese imprevisible que se encuentra fuera del ámbito del espíritu, el accidente”¹⁶⁹.

El accidente, la ingenuidad y la irreflexión dentro de la creación no son sólo reconocidos como elementos existentes, algo impensable hasta la época, sino que se les otorga un valor similar, cuando no superior, a la laboriosidad y dificultad que siempre se había considerado que el trabajo del artista debía conllevar. Este mismo autor, Henry Focillon, designa a los cuadernos de notas como “el diario de la mano humana”, confiriéndoles de esta forma un aspecto aún más inconsciente si cabe, al dejar fuera de la creación a la mente del artista. El apunte y el boceto entran en el mundo del arte como obra, pero sin perder sus connotaciones de irreflexión, espontaneidad e infinitud; no se trata de equiparlos al dibujo en sí, sino que mantienen sus características propias, sin que éstas, por primera vez, se consideren subvaloradas. Es más, estas características comienzan a considerarse como aspectos artísticos propios de estos dibujos en particular, abriendo así el campo de las categorías estéticas para el gran público. Asimismo, esto permitió que obras con unas características estéticas propias de los apuntes y bocetos, encontraran su sitio. Y de la misma manera, se valida un método de construcción de las obra, ocasionalmente negado por los propios teóricos: el azar.

Centrémonos en el caso de Francis Bacon, uno de los autores más reconocibles y reconocidos del siglo XX. Bacon desmintió en numerosas ocasiones el haber realizados dibujos y en 1966, en una entrevista, afirmó trabajar directamente sobre el lienzo virgen, bosquejando sus obras con gruesas pinceladas. Asimismo, afirmaba partir en sus obras de fotografías o dibujos de otras personas, que doblaba, plegaba y distorsionaba para generar esos primeros disparadores.

¹⁶⁹ FOCILLON, Henry. “La vida de las formas y elogio de la mano”. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. Pág. 80.

*"No hay duda de que las marcas de la pintura eran accidentales, si bien Bacon era muy consciente del potencial creativo de esos borrones aleatorios"*¹⁷⁰

Hemos visto como estas teorías se multiplicaban en el mundo anglosajón principalmente, pero no me gustaría dejar pasar la oportunidad de mencionar cual era la realidad en España en ese momento. A pesar de que en España se trataban de seguir las teorías propuestas en el mundo anglosajón en los años anteriores, la realidad política y socio-cultural abría una brecha casi insalvable, que anclaba los estudios al pasado. Aún así, se hace necesario observar la intención aperturista dentro de las teorías artísticas que algunos investigadores intentaban plasmar, aunque éstas llegaran con un cierto retraso. En la exposición realizada en Madrid en el año 1968 bajo el nombre "El boceto en la pintura española", sólo dos de las obras expuestas se pueden contemplar como auténticos bocetos, o más bien modelos, ya que son los únicos de los que se tiene constancia que hayan servido como dibujos o pinturas preparatorias para obras posteriores¹⁷¹. El catálogo no recoge todas las obras expuestas, y las reproducciones son en blanco y negro, con lo que es muy difícil apreciar la obra en sí, pero sí que se nos permite llegar a ciertas conclusiones a partir del estudio teórico que se hace sobre la exposición.

¹⁷⁰ HARRISON, Martin. "Francis Bacon. Archivos privados". Editorial La Fábrica. 2009. Pág. 13.

¹⁷¹ TORRES MARTÍN, Ramón (Prologuista). Catálogo para la exposición "El boceto en la pintura española. (del S. XVI a nuestros días) ". Club Urbis, 1968.



En él se consideran bocetos a pinturas carentes de detalles, realizadas de forma rápida y con un cierto gusto por la espontaneidad del trazo. Pero realmente esto se puede llegar a considerar un movimiento que surge dentro del barroco tardío y que alcanzaría su punto álgido dentro de la figuración post-impresionista. Más de 30 años después de las primeras hipótesis que ampliaban la teoría del dibujo en sus aspectos más conceptuales, en España, a pesar de que el hecho de realizar una exposición con este tipo de obras se puede considerar como innovador, el marco teórico que acompaña a la exhibición sigue siendo propio de teorías obsoletas.

*"No siempre el pintor observa y pinta lo visto. A veces sueña y quiere expresar lo soñado. Quiere representar lo que en su interior ha concebido. Apunta rápidamente una idea y nace el boceto. [...] son las expresiones más auténticas del temperamento del artista. Son su auténtica caligrafía"*¹⁷².

Vemos aquí cómo la espontaneidad, equiparada ésta a autenticidad, se establece como aspecto artístico al alza. Pero quizá lo más significativo se encuentre en otro párrafo en el que se insta a evitar los términos 'fácil' y 'difícil', aunque el hecho de nombrarlos ya resulta bastante clarificador. La sociedad española no parecía estar preparada para contemplar los bocetos como obra en sí, y el prologuista se permite realizar un pequeño acto de educación visual, tratando de preparar al espectador para enfrentarse a algo novedoso; la contemplación de bocetos evitando el espíritu crítico tendente a la comparación. Aun así, se niega de forma reiterada que estos artistas realizaran, o más bien finalizaran, estas pinturas *de motu proprio* y con la intención estética de conferirles el aspecto que tienen.

De hecho, algunos bocetos o modelos de apariencia 'torpe' no han sido reconocidos como obras de algunos de los más grandes artistas hasta bien avanzado el siglo XX, ya que la mayoría de la gente negaba que tales genios hubieran realizado obras de tan poca <valía>. Incluso una vez demostrado, se califica a estos dibujos de apariencia negligente y floja¹⁷³. Quizá Miguel Ángel no estuvo tan equivocado al destruir sus bocetos y apuntes. Quizá sólo demostraba lo bien que conocía a la sociedad y su pensamiento, la cual necesitaría aún de más de 400 años para apreciar el trabajo diario como parte fundamental de la obra en sí misma.

Por parte de algunos artistas, estas afirmaciones ya habían sido desmentidas categóricamente. Recordemos las teorías expuestas por los artistas de las corrientes tenebristas o románticas, sin olvidar el proceso creativo seguido en el arte oriental, donde la espontaneidad en la creación, e incluso algunas de sus características plásticas ya eran aspectos valorables. El caso de Bacon expuesto anteriormente reafirma lo dicho. Pero no será hasta el siglo XX cuando esto sea recogido por los

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ VAN PUYVELDE, Leo. Op.cit. Pág. 58

estudiosos e investigadores y se empieza a difundir entre el público. Y las siguientes citas nos ayudan a ver este proceso, y cómo además se presenta como una teoría absolutamente innovadora.

“Sketches can sometimes be the seeds of finished works, but they’re not to be confused with preparatory drawings pure and simple, which only exist for the sake of the final product. The sketches can stand alone as testimony to an artist’s life”¹⁷⁴.

“Durante mucho tiempo, de principios del siglo XIX a mediados de la presente centuria [refiriéndose al siglo XX], el dibujo ha sido considerado como un arte subalterno. Completamente distinto es el concepto que de él se tiene en la actualidad, de suma importancia se considera ahora la línea; en ella se ve ahora la esencia de toda composición, así sea dibujo o pintura. [...] Es la línea el germen, el embrión de lo que será la obra; y, a la vez, por eso mismo, la manifestación más auténtica, más genuina de la personalidad, de la originalidad del artista; algo así como su rúbrica”¹⁷⁵.

No se debe perder de vista la referencia que existe hacia el dibujo en sí. No se refiere únicamente a los apuntes. Si el dibujo de por sí ni siquiera era considerado más que el hermano pobre de la pintura hasta el siglo XX, el apunte, contemplado como dibujo de escaso valor, no fue apreciado más que como medio para una causa de mayor envergadura, y menospreciado desde el punto de vista visual y artístico. Pero ahora la línea que separaba dibujo y pintura comienza a diluirse, así como la que distinguía entre apunte y boceto: el proceso creativo se comienza a considerar un todo, en el que la técnica elegida es algo secundario.

¹⁷⁴ Los apuntes pueden ser en ocasiones las semillas de obras finalizadas, pero no deben ser confundidos con los dibujos pura y simplemente preparatorios, los cuales sólo existen por el hecho de un producto final. Los bocetos son por sí mismos testimonios de la vida del artista. En SMITH, Henry D, Op, cit

¹⁷⁵ ALDAO, Federico (Introducción). Catálogo de la exposición “Dibujos de los maestros de Europa occidental de los siglos XV al XVIII. Colección del Ermitage de Leningrado”. Museo de arte decorativo de Buenos Aires. Octubre – Noviembre de 1986. Pág. 6.

Otro punto a tener en cuenta es que se aprecia como valor artístico el que el artista, a la hora de realizar un apunte o un boceto, prescinda de efectismos y muchas veces no recurra a técnicas complejas, del mismo modo que ocasionalmente no utilice herramientas que estén específicamente diseñadas para el dibujo, lo que le permite crear de forma intuitiva con unas líneas y un grafismo que en ocasiones no existe en el resto de su obra.



John Russell (1745 - 1806). "Estudio para una niña desconocida"

No fue hasta que estas teorías que cargan de romanticismo la labor primera del proceso creativo tuvieron relevancia, cuando apuntes y bocetos se empezaron a considerar obra independiente, llegando incluso a conferírseles mayor importancia que a la obra a las que podían ir destinados.

“El dibujo de reflexión que ayuda a estudiar una idea embrionaria aún, el dibujo rápido para apresar una idea que surge como una ráfaga, o el apunte de un detalle, las notas visuales que han llenado los cuadernos de viaje de los maestros, ese dibujo de creación, íntimo, es la génesis del lenguaje gráfico, y en él se muestran por su propia naturaleza los mecanismos de creatividad más genuinos de todo el proceso creativo”¹⁷⁶.

A partir de los años ‘80 la curiosidad por tratar de adentrarse en la mente del artista a la hora de crear se incrementa y, sin dejar de lado las teorías que comenzaron a manejarse en los años ‘40, y que ya habían conseguido implantarse en una parte de la sociedad, el estudio comienza a centrarse más en la obra que en el artista. Las clasificaciones existen, pero se comienza a individualizar la obra, centrándose más en el carácter personal del acto creativo. ¿Qué es dibujar? es la pregunta que se trata de responder con mayor ansia. Y de esta manera comienzan a replantear la historia del dibujo; historia que hasta el momento había permanecido clausurada dentro, pero siempre por debajo, de los cánones de la clasificación pictórica.

¹⁷⁶ GARCÍA, Ángela. “El boceto. Dibujo de arquitectura”. Servicio de Publicaciones U.P.V. Valencia, 1996. Pág. 6

Actualmente, teóricos y artistas se afanan en dar una preponderancia al dibujo, como origen de todas las formas creadas por el ser humano que, siendo cierta, lo acercan al plano espiritual y místico.

*"El dibujo [...] actúa aquí como la operación que hace visible lo invisible, la que formaliza la idea desde la nada indecisa [...] En ese trazo inicial del esbozo, la línea parece dirigirse hacia un horizonte no determinado establecido en un tiempo por venir [...] El esbozo es el proceso germinal del proceso gráfico,[...] es una operación parecida a esa otra de carácter universal, que es la firma individual, la rúbrica que parece sellar la imagen del trazo [...] a la búsqueda de una grafía, todavía inexistente que identificamos con la raíz fundamental de todos nuestros posibles trazados futuros."*¹⁷⁷

El acto creativo se ve sobrecargado de un romanticismo que hasta el momento no había sido contemplado con tantísimo rigor, y el ser capaces de discernir los pasos seguidos en ese acto se convierte en una de las máximas de las teorías del arte en este momento. Aunque desde ciertos ámbitos se ha tratado de explicar el proceso creativo desde aspectos más cotidianos, y tratando de evitar la figura del genio, la respuesta social a la creación artística seguía siendo -y creo que, en muchos aspectos sigue siéndolo- de corte bastante tradicional, como testimonian los estudios de Robert Weisberg.

*"La idea que nuestra sociedad mantiene acerca de los orígenes de la innovación creativa en las artes y las ciencias es muy romántica. Es la creencia en el genio. [...] El genio creador logra sacar algo en claro donde los demás no vemos sino la nada."*¹⁷⁸

¹⁷⁷ GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros. "Los nombres del dibujo". Op. cit. Págs. 16,17 y 18.

¹⁷⁸ WEISBERG, Robert W. "El genio y otros mitos." Editorial Labor. Barcelona, 1987. Págs 1,3.

Son estas nuevas teorías las que comienzan a revisar el significado que el dibujo tuvo en el Renacimiento. No se puede obviar que fue en ese momento cuando el arte presentó una de sus mayores revoluciones, comparable a la que experimentó durante el siglo XX. Y que ésta vino de la mano del dibujo, y más concretamente de los grafismos que se generan en el trabajo previo, de sus pilares. El gran cambio de mentalidad es visible, mayormente, en el proceso que se sigue al momento de crear. Fue la aparición de apuntes, tal y como hoy los entendemos, la prueba palpable de la mutación que se genera en el pensamiento. Es cuando la palabra *disegno* se empieza a considerar:

“no sólo como una técnica distinta de la de colorear, sino también como la idea creativa visible de un boceto preliminar. Dibujar ha estado allí vinculado a cierta mística derivada de la creencia en que la creatividad del artista reordena la creación del mundo”¹⁷⁹.

Pero no es hasta 500 años más tarde cuando las teorías que acompañan a la práctica aparecen y se difunden.

“Gran parte de la magia del dibujo reside en su inherente naturaleza subjetiva. Pues los trazos dibujados proporcionan semejanzas con la experiencia, [...] son capaces de sugerir [...] sin tener auténtica similitud con el tema que describen. [...] Lo que comienza siendo un garapato (sic.) puede transformarse para contener el germen de una idea destinada a una trabajo más importante”¹⁸⁰.

Los apuntes y los bocetos comienzan a contemplarse como herramientas/obras a partir de este momento, yuxtaponiendo ambos enfoques. Las obras realmente se intentan ver desde otro punto de vista, siguiendo todo su proceso, desde los primeros estadios creativos. Pero no se olvida la necesidad de la herramienta, aunque ahora estudiada desde puntos de vista más conceptuales.

¹⁷⁹ LAMBERT, Susan. Op. cit. Pág. 9.

¹⁸⁰ Ibíd. Págs. 9-10

"[...] el gesto originario, que antes se construía desde el silencio, en el puro encefalograma de la idea que daba origen al cuadro, ahora es ya un producto elaborado, complejo, que se define a sí mismo como obra final [...] Cuando el arte contemporáneo ha fijado su realidad en ese dibujar el dibujar, sus representaciones se han mutado. Lo que originariamente era un territorio del proyecto ahora lo es de la obra final [...]"¹⁸¹

Resulta aquí patente el resignificado que se hace de las herramientas, aunque no pierdan su condición de como tal. En las herramientas, su complejidad suele venir dada por su especialización. Cuanto más específico es el fin al que algo se destina, su forma tiende a ser más compleja, pero lo hace prácticamente inútil para otro tipo de tareas. Al contrario que los objetos simples, que pueden asumir muchas finalidades, aunque quizá con un resultado de menor especialización. .

"[...] los biólogos dicen que toda la morfología está sujeta a la adaptación, [...]. Los artistas, diseñadores y los arquitectos lo han expresado de otra manera: la forma sigue a la función, lo que significa que la forma de un objeto obedecerá a las necesidades de su función. Ambas manifestaciones suponen una misma cosa, aplicada al medio natural y al medio humano, pero ambas nos conducen a creer que existe un resultado final, cuando de hecho el proceso mismo es ese final, y el objeto de este proceso, la forma en evolución, puede estar cambiando siempre, confiando atrapar la evasiva forma de una perfecta obediencia"¹⁸² .

Con estos dibujos el espectador puede jugar, tratar de ver lo que al final no fue y pudo haber sido, o seguir la línea de pensamiento del mismo autor. Aunque algunos autores, en el siglo XIX, ya lo habían planteado, es a partir de este momento, mediados del siglo XX, cuando esta teoría comienza a ser difundida y acogida por parte del público.

¹⁸¹ GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros. "Los nombres del dibujo". Op. cit.. Pág. 70.

¹⁸² WILLIAMS, Christopher. "Los orígenes de la forma". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984. Pág. 76.

El que una obra haya llevado un cierto camino partiendo de un comienzo no implica que éste sea el único, pero es ahora cuando el espectador puede hacerlo de manera directa, sin tapujos, y también cuando empieza a estar preparado para ello, cuando comienza a ser una parte más de la obra. A fin de cuentas,

“el azar es tan responsable de las cosas que existen como de las que no existen”¹⁸³.

Aunque es cierto que el apunte, en su origen, es totalmente personal y que es necesario poseer un cierto código para descifrarlo, normalmente propio del mismo autor.

“El boceto es un tipo de expresión gráfica que forma parte de todo un lenguaje, y necesita de un cierto dominio del mismo para explicitarse. En muchos momentos es incomprensible para un espectador neutral, ya que su forma pertenece al campo de las ideas y las emociones, quizá aún sin clarificar del autor, por eso generalmente está dirigido antes que nada al propio ejecutor de la acción de dibujar”¹⁸⁴.

Pero quizá lo más interesante sea esto mismo, que al tratarse de códigos personales, el espectador es capaz de llegar a conclusiones distintas, lo cual puede enriquecer la obra con diferentes interpretaciones, ya no sólo de la obra en sí, sino también del camino que se ha seguido para crearla. El artista maneja un código propio, el cual no tiene por qué ser el manejado por el espectador; éste puede utilizar o crear un código distinto y obtener planteamientos e interpretaciones totalmente diferentes.

¹⁸³ WILLIAMS, Christopher. Óp. cit. Pág. 140.

¹⁸⁴ GARCÍA, Ángela. Óp. cit. Pág. 23



*"The artist, the writer and the composer, among others, have sometimes turned to a private world which may be enjoyed only by those who are willing or determined to seek it"*¹⁸⁵.

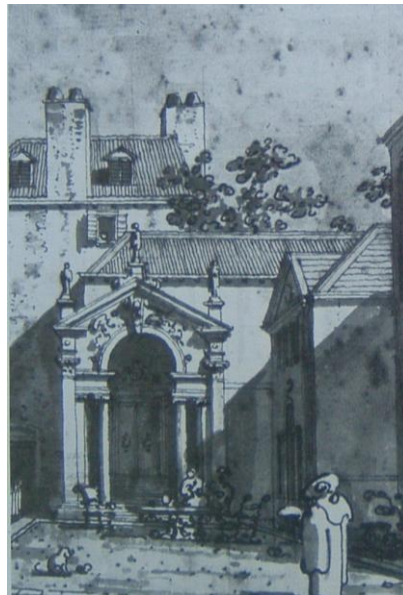
Esta búsqueda implica un esfuerzo, lo que hace que el espectador, deje de ser un elemento pasivo ante la obra; al tener que interactuar con ella para ser capaz de descifrarla, la labor es más agotadora, pero también más gratificante. De alguna forma su creatividad, la del espectador, se suma a la base proporcionada por el artista para finalizar aquello como él desearía que fuera.

¹⁸⁵ "El artista, el escritor y el compositor, entre otros, a veces se han vuelto hacia su mundo privado, al cual solo pueden acceder aquellos que estén deseosos o determinados a buscarlo". JOHNSON, Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part I. 1900 - 1940". Op. cit. Pág. 12.

Thomas Gainsborough. "Estudio de una cabra" (hacia 1785)

Veamos ahora otro factor que se comienza a valorar actualmente a la hora de mostrar los bocetos en conjunto con la obra. También el hecho de querer sorprender con una obra ha sido un factor importante a la hora de que los artistas se hayan negado a enseñar sus apuntes. Dentro del ámbito competitivo y mercantil en el que se mueve el mundo del arte es éste un factor muy importante, aunque por esa misma razón también se celebra la presentación de estos trabajos a posteriori.

*"Hubiera sido un atentado que estas páginas se vieran antes que los tres libros de la serie, [refiriéndose a una colección de cómics del afamado Luis Royo] porque tendría la sensación de haber levantado el telón antes de hora, de descubrir a destiempo los actos que van apareciendo en los libros, de ver a los actores antes de que entraran a escena. Sin embargo, enseñándolos ahora, cuando la obra ya se ha representado, es como invitar al lector a que se levante de la butaca, suba al escenario y vea las bambalinas y a los actores quitarse el maquillaje después de la representación"*¹⁸⁶.



¹⁸⁶ ROYO, Luis. "Prohibited. Sketchbook." Editorial Norma. Barcelona, 2004. Pág. 4.

Canaletto. "Capriccio architettonico" (hacia 1755).

Es interesante la metáfora que surge en torno al hecho de “quitarse el maquillaje”. Ya hemos hablado de cómo esas acciones parecen acercar al artista hacia el espectador (al no-artista). Ver las dificultades que conlleva la creación, advertir el esfuerzo que conlleva la realización de una obra, observar la tarea desarrollada como un oficio, hacen posible que las obras se nos presenten con una cualidad más humana, si así se quiere definir. Volvemos aquí sobre esos términos que hemos dicho que habría que evitar, lo 'fácil' y lo 'difícil'. Pero no desde el punto de vista desde el que se habían utilizado anteriormente, cuando:

“The study of the sketches of the great masters is an interesting one, for even in those of the greatest we detect the hesitations, the imaginative caprice and the groping and patching of an undecided hand, and we feel a certain sympathy for these signs of a weakness which bring them nearer to our own level”¹⁸⁷.

Quizá es demasiado pretencioso calificarlo de debilidad, pero es esa apariencia de sencillez la que hace posible que nos sintamos más identificados, si no con la obra, sí con su ejecutor. Paradójicamente, aquí el artista se despega categóricamente del mundo divino, para adentrarse en el humano. No en vano, el arte concreto basa muchas de sus obras en la representación final de esos primeros estudios, corriente que ya se originó dentro de los grupos expresionistas alemanes. Ernst Ludwig Kirchner, uno de los fundadores del grupo <Die Brücke> lo expresó con estas palabras, al rememorar sus estudios sobre la obra de Rembrandt y Durero:

“They taught me how to arrest a movement in a few bold lines. I practised this wherever I went. At home and elsewhere I made large drawings from memory catching the passing moment and finding new forms in the swift ecstasy of this works, which, without being true to nature, expressed everything I wanted to express in a bigger and clearer way”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ “El estudio de los bocetos de los grandes maestros es muy interesante, ya que incluso en los más grandes detectamos las vacilaciones, los imaginativos caprichos, así como los tanteos y los remiendos de una mano poco decidida, lo que nos hace sentir una cierta simpatía por estos signos de debilidad, los cuales los acercan a nuestro nivel.” Cita recogida en VAN PUYVELDE, Leo. Óp. cit. Pág. 14.

De alguna forma, lo que tradicionalmente se había considerado peyorativamente como apunte, sale de los cuadernos de notas y se presenta ante el espectador como obra finalizada, perfecta.

“La obra ya no habla tanto de sí misma como de cómo ha sido concebida, a quién está dirigida, quién la ha realizado y por qué. La obra se destripa a sí misma, y el propio artista es <destripado> por los aspectos procesuales que ésta contiene y expresa. El proceso creativo de la obra asume una importancia esencial determinando tanto sus intenciones como su sentido”¹⁸⁹.

¹⁸⁸ “Ellos me enseñaron a encerrar en unas pocas líneas gruesas el movimiento. Practicaba esto allá donde fuera. En casa, y en cualquier sitio, realizaba grandes dibujos de memoria, atrapando el momento que pasaba, y encontrando nuevas formas en el rápido éxtasis de este trabajo, el cual, sin ser fiel a la naturaleza, expresaba todo lo que yo quería expresar de una manera mucho más grandiosa y clara”. Cita de E. L. Kirchner, recogida en JOHNSON, Una E. “Drawings of the masters 20th century. Part I. 1900 – 1940” Óp. cit. Págs. 20 – 21.

¹⁸⁹ OLMO, Santiago B. Op.cit.. Pág. 26.

La forma de visualizar y entender los apuntes, bocetos, dibujos preparatorios y modelos, así como la aplicación de estas nuevas teorías ha conseguido que el mundo de las artes plásticas se multiplique, así como los significados que las diferentes obras pueden llegar a proporcionarnos.

Aunque esto no sería así si los tradicionales aspectos artísticos de los que se han revestido las obras de arte (finitud, complejidad, dificultad, meditación) no se hubieran revertido en una nueva categoría estética, aplicable a estos elementos, en los que precisamente se valora su (aparente o no) sencillez, (aparente o no) inconclusión y su (aparente o no) espontaneidad.

A continuación recojo un excelente ejemplo que me sirve para ilustrar esta teoría: se trata de la introducción realizada para un libro de arte editado recientemente (2015) donde se aprecia perfectamente la atención que actualmente se genera en torno a estos nuevos aspectos. Además, también me servirá como perfecto ejemplo para introducir los siguientes capítulos

"Muchos artistas viven acompañados de su Notebook donde dibujan y pintan como parte de su proceso creativo. Algunos nos explican que es donde pueden permitirse ser 100 % libres !!! [sic].

Se definen como mentes inquietas y creativas, rebosantes de ideas, que sienten la necesidad de llevar consigo su libreta, para poder plasmar la inspiración que les aborda de improviso.

*En este libro os presentamos a un colectivo tímido y silencioso en muchos casos, que esconden en sus pequeños cuadernos auténticas obras de arte, únicas, ya que son trabajos muy personales y que en el caso de muchos, se muestran por primera vez."*¹⁹⁰

¹⁹⁰ AMELL, Carolina. Introducción a "Artist notebook". Instituto Monsa de Ediciones, D.L. Barcelona, 2015. Pág. 7.

Tradicionalmente, apuntes y bocetos se han considerado piezas de carácter íntimo; hasta nuestros días esta característica se sigue presentando como uno de los aspectos conceptuales que acompañan a estas obras, a pesar de la apertura formal a la que se han visto sometidas en los últimos tiempos. Incluso en el siglo XIX, dentro del propio mundo del arte, existía una negativa expresa por parte de los artistas a mostrar sus dibujos preparatorios. Paul Gauguin le contestó airadamente a un crítico de arte, cuando éste le solicitó ver sus dibujos:

*“¿Mis dibujos? ¡Jamás! Son mis cartas, mis secretos”*¹⁹¹.

Hasta qué punto la negativa de Gauguin se debía al pudor por mostrar algo íntimo y hasta dónde a una posible vergüenza por revelar una mal entendida tosquedad, no lo sabremos nunca. Pero es evidente que la eventualidad de estar transgrediendo la intimidad del artista es una de las circunstancias que mayor valor, tanto espiritual como material, han conferido al boceto. Refiriéndose a los dibujos y bocetos se hace hincapié en

*“[...] el carácter intimista de estas obras. Se trata a menudo de cuadernos de apuntes, a los que el pintor, como en un diario, confiaba sus sentimientos, de forma mucho más espontánea que en los cuadros, grabados y litografías”*¹⁹².

Muchos artistas, como se ha visto anteriormente, así lo entendieron, y recurrieron al falso boceto o apunte, a pesar de su negativa a mostrar los verdaderos. Es posible rastrear estas sutiles diferencias comparando los distintos trabajos. El propio Goya realiza los bocetos para los segundos caprichos en las hojas separadas de un mismo cuaderno, sin aprovechar las dos

¹⁹¹ Cita recogida en MARKS, Claude. Op. cit.

¹⁹² DIETERICH, Antón. “Goya. Dibujos”. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980. Pág. 7.

caras del papel y con una estética que se podría definir como <más terminada>. Realizar afirmaciones tajantes en torno a este tema, a la intencionalidad o consciencia con la que el artista se enfrentaba a estas obras, resulta imposible si no existe una respuesta categórica por parte del propio autor. Pero sí se pueden llegar a suponer ciertas pautas de índole estético.

Como ya ocurrió con los apuntes y dibujos preparatorios, el cuaderno de notas comienza a ser expuesto, pero la particularidad de este documento es que se configura como un elemento aún más personal que el apunte o dibujo realizado en una hoja suelta. Porque el cuaderno precisa ser abierto, se necesita de una acción directa.

No es casual que los cuadernos consten de <tapas> en castellano, de <covers> (cubiertas) en inglés, <couvertures> en francés o <copertinas> en italiano. Si bien esto se debe originalmente a la necesidad de proteger un material tan frágil como el papel, el que la acepción final se corresponda con tanta frecuencia con la acción de tapar o cubrir, dentro del concepto de esconder, resulta cuando menos curiosa. El cuaderno se convierte de tal manera en un elemento que se presenta objetual y objetivamente privado y privativo

Si bien ya se ha analizado el recurso del 'falso apunte', el que éstos se presenten dentro del formato del cuaderno implica ciertas particularidades. Uno de los casos sobre los que se podría hacer un estudio comparativo más fiable sería Picasso. Al menos esto es lo que se puede deducir a partir de la gran cantidad de material de trabajo que se conserva. En él los estudiosos han querido ver

*"[...] el legado por el que podemos descifrar el proceso de la creatividad de Picasso y comprender la totalidad coherente del trabajo de toda su vida."*¹⁹³.

¹⁹³ GLIMCHER, Arnold y Marc. Op.cit.



Ingres (1780 - 1867). "Estudio para Venus Anadiomena".

No es que esta afirmación no sea cierta, ya que es indudable que en la vida de Picasso el comercio con el arte es una parte muy importante. Pero quizá habría que contemplar esta relación también desde este punto de vista.

En sus cuadernos más tempranos sí que se pueden apreciar algunas de las características propias que han sido los determinantes comunes de estos documentos. En ellos aparecen estudios para cuadros, pero también dibujos cómicos o rápidos, algunos incoherentes, realizados posiblemente sólo con el afán de divertirse. Se entremezclan con anotaciones, listas de materiales y planos de calles. Los tachones aparecen a lo largo del cuaderno, y no tratan de esconderse. Este es el caso del cuaderno de 1905. En otro cuaderno, datado en 1907, se observan también algunos tachones, pero menos. Además se percibe una gran influencia de Modigliani, quizá como antecedente del cuaderno que realizó casi exclusivamente para el cuadro “Las señoritas de Avignon”, el cual se analizará un poco más adelante. Como vemos, hasta aquí los cuadernos se comportan de manera muy similar a como tradicionalmente lo han hecho; se relacionan formal y estéticamente con un período concreto, pero también constan de características ajenas a ese producto final perseguido.

Es en los cuadernos subsiguientes, y cuando son contemplados en orden cronológico, en los que se comienzan a apreciar cualidades distintivas. En el cuaderno de 1916 prevalecen los bodegones y los arlequines, y se comienza a definir el estilo cubista, pero quizá lo más llamativo sea la pulcritud con la que los dibujos están realizados. En 1926 el cubismo es ya una constante, e incluso comienzan a aparecer algunos principios de abstracción, así como la fecha y el lugar donde éste se realizó. En 1940 lo que predomina son las figuras femeninas y los retratos. Como se puede apreciar estos cuadernos resultan demasiado fáciles de datar, se corresponden en todo momento con lo que el artista estaba realizando, algo realmente inaudito si se compara con la manera en que los artistas se han relacionado con sus cuadernos a lo largo de la historia. En el cuaderno de 1962 la fecha aparece en todos los dibujos, los cuales están ordenados en un orden estrictamente cronológico. Es absolutamente impersonal, a pesar de ser una obra inconfundible de Picasso.

Es Picasso el primero que, de una forma pretendidamente inconsciente, le da a sus cuadernos de notas el carácter de obra final, sin que por ello el formato cambie de aspecto. Porque, en este caso, se siguen presentando como cuadernos de notas,

no como libros de artista. No puede ser considerado un cuaderno de notas puro, pero abre una nueva dimensión, y por qué no, un nuevo soporte en el que mostrar un nuevo arte. Pero también abre otra puerta; de alguna forma oficializa el *voyerismo*. Porque realmente es a partir de este momento en el que un nuevo género se comienza a exponer de forma evidente, algo que se había venido practicando desde tiempo atrás pero de una forma más subliminal; la intimidad es, ahora sin tapujos, una nueva mercadería.

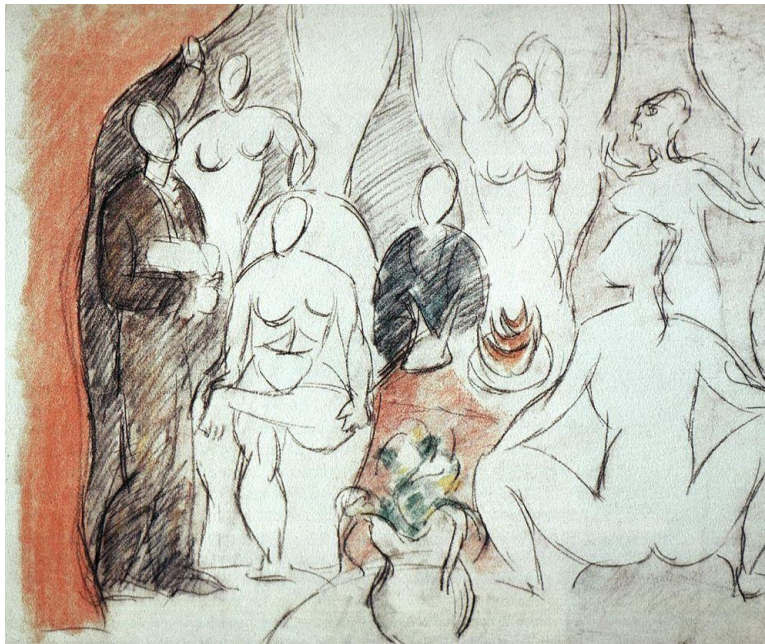
Los actos de suprema intimidad siempre han llamado la atención, han provocado morbo -y a todo el mundo- aunque se tratara de encubrir. Fuera de los ámbitos comerciales la representación de escenas íntimas ha sido un tema ampliamente tratado a lo largo de toda la historia del arte. Las representaciones de personas orinando, defecando o teniendo relaciones sexuales son muy numerosas, aunque éstas siempre hayan estado relegadas a un segundo plano, y normalmente es en pequeños dibujos en los que estas imágenes aparecen. Este tipo de obras no son exclusivas de las artes plásticas, también el mundo de la literatura está plagado de ellas.

Aunque se trata de una práctica tan vieja como la humanidad, es a partir del siglo XX cuando ésta no sólo se multiplica, sino que también se oficializa. Deja de ser algo secreto que permanecía escondido para la gran mayoría, moviéndose únicamente dentro de un círculo muy exclusivo, y pasa a convertirse en un elemento público más. Pero siempre ofreciéndose como algo oculto y prohibido.

Esto se puede apreciar de una forma muy clara en el cuaderno que el propio Picasso realizó para el cuadro de <Las señoritas de Avignon>¹⁹⁴. En este cuaderno se recogen los diferentes estudios que Picasso hizo con anterioridad a la ejecución de su famoso cuadro, y en el cual se puede apreciar los cambios que fue decidiendo sobre el papel antes de enfrentarse al lienzo. Por el momento en el que fue realizado, así como por su factura, en este caso sí que se puede hablar de un verdadero cuaderno de notas. Resulta curioso que los dibujos relacionados con el cuadro estén todos seguidos, pero sólo en lo que se

¹⁹⁴ LEAL, Brigitte. En PICASSO, Pablo. "Les demoiselles d'Avignon: a sketchbook ». Editado por Thames and Hudson. Londres, 1988.

podría considerar el anverso de las páginas del cuaderno, por los reversos aparecen otro tipo de composiciones, que parecen totalmente ajenas al cuadro: bodegones, estudios de manos sujetando calaveras, jarrones... El dilucidar si estos elementos tendrían una cabida original en la obra final, o si el cuaderno fue retomado una vez realizados los apuntes de *Las señoritas de Avignon* es algo desconocido, aunque parece ser que, por su disposición alterna a lo largo del cuaderno, lo más lógico sería esto último. Aunque en uno de los estudios aparece una figura masculina sujetando una calavera en su mano, lo que parece que apunta -como teoría- en la otra dirección. Reparando en aquellos dibujos que sí son claramente bocetos del cuadro, se asiste en este caso a una obra que desde su idea original sufrió un sin fin de variaciones, y aquí se nos ofrece un documento que, a pesar de no ser demasiado común, puede darnos una idea más exacta de cómo se desarrolla la creación artística, no sólo a nivel objetual, sino también conceptual, y siendo precisamente la transgresión de la intimidad la que se plantea como objetivo final.



Picasso. "Boceto para Las Señoritas de Avignon" (1907).

Para empezar, el estilo de los primeros dibujos es bastante naturalista, la “deformación” cubista se aplica una vez que la composición ha quedado perfectamente fijada. En un principio aparecen siete figuras en el cuadro. Parece ser que las dos que desaparecieron eran dos hombres: un estudiante y un marinero, quizá tratando de mostrar dos tipos de mundos muy diferentes; ¿cómo representantes de la virtud y del vicio? El que estas figuras desaparecieran del cuadro, no significa que hayan salido de la obra. Sencillamente se convirtieron en los espectadores; iban a figurar en el cuadro, mirando indecorosamente a las mujeres que se ofrecen a su mirada. Pero fueron trasladados fuera del soporte.

La entrada en la privacidad -que había comenzado a manifestarse en la pintura impresionista- es a partir de este momento cuando se realiza con un total descaro: mientras que los impresionistas parecen mirar por el ojo de una cerradura, con las primeras vanguardias del siglo XX la puerta desaparece. Es más, en el cuaderno de Picasso hay bocetos en los que las <señoritas> adoptan posturas totalmente pornográficas. Aunque éstas finalmente no aparecen en la obra final, el que en su origen se hayan visto cargadas con estos atributos, hacen que, una vez observados los dibujos preparatorios, la lectura del cuadro en su totalidad sea mucho más inspiradora. El tema es precisamente la transgresión que se puede llegar a hacer sólo con la mirada.

La intimidad sale del cuaderno de notas, donde siempre había estado refugiada, y se muestra casi de manera obscena en la obra. El cuaderno de notas, visto como diario, se convierte de esta forma en uno de los objetos más deseables para los coleccionistas. Cuando algo se hace público, por más que sea escabroso, pierde el morbo que podía provocar. El cuaderno de notas, aunque sea de una forma ficticia, aunque se trate de un juego implícito entre el autor y el espectador, mantiene ese aspecto inquietante. Sigue teniendo tapas; sigue estando <cubierto>.

Ahora bien; ¿por qué tapar algo que luego será descubierto? ¿Por qué preservarlo y no destruirlo? Desde este punto de vista, ¿no parecería más lógica la reacción que tuvo Miguel Ángel?

Dentro de la conciencia humana existe el deseo de guardar recuerdos palpables de la propia existencia; no sólo como una ayuda a la memoria o un método fiable de comunicación, si no como una realidad física que demuestre nuestro paso por este mundo. Desde que el hombre es consciente de su propia muerte se le hace necesario plasmar su vida en alguna forma más duradera que la que le marcan los ritmos biológicos marcados por la naturaleza. Las acciones de los hombres van encaminadas durante casi toda su vida a construir algo, ya sea físico o metafísico, que les conceda una cierta inmortalidad; o al menos una mayor perdurabilidad.

De todos estos actos quizá los más incongruentes, y aún así inevitables, son aquellos que nos llevan a dejar constancia de nuestra existencia más personal e íntima. Son aquellos actos que nos impulsan a evidenciar de forma física aquello que nos causa vergüenza, que no mostramos en público, y que de todas formas queremos que exista. Es como si se tratara de completar a la persona; si ya existe una prueba tangible del personaje que cada uno de nosotros creamos para mostrar, necesitamos que esa tangibilidad sea también extrapolable a nuestro ámbito privado.



Dentro de esta categoría se enmarcan los documentos personales, aquellos que nunca fueron realizados con intención de ser mostrados: los diarios. La psicología moderna ha visto en ellos confidentes, tácticas de desahogo o incluso consejeros. En ciertos ámbitos, el diario era una práctica más dentro de una disciplina, a partir de la cual se trataba de que la persona se concienciara de sus actos. Es destacable el uso que se hizo de los diarios dentro de las sociedades protestantes. Al no existir el sacramento de la confesión, los fieles recogían los sucesos ocurridos para realizar examen de conciencia, así como para servir de inspiración en el futuro. En muchos de estos casos, estos diarios dejaban de ser personales, para convertirse en guías o tratados de comportamiento, en lo cual ya se puede llegar a adivinar una cierta transgresión. Es posible que la habitualidad de esta práctica tenga bastante relación, no sólo con la mayor difusión que existe generalmente dentro del mundo anglosajón y germánico del uso de diarios, sino que también sea extrapolable al cuaderno de notas y al dibujo en general. Ya se ha hecho notar cómo en las sociedades mediterráneas el uso del dibujo es generalmente menor.

Ahora bien, si el uso que se hace de estos documentos en un principio es únicamente de carácter personal, ¿qué es lo que hace que su existencia sea perdurable? Un diario personal es un documento escrito en el cual se relata lo ocurrido cada cierto período de tiempo, generalmente un día. La mayoría de los diarios se pueden considerar textos con carácter privado y se engloban como subgénero de la autobiografía. Se trata de un libro donde se escriben textos fragmentarios, ordenados por fechas, destinados-en un principio, únicamente- a una lectura posterior y privada de quien lo ha escrito.

“La materia prima de estos textos confesionales la constituye la propia vida. Ocurre que en todo ser humano hay una vida visible conocida por los parientes y amigos, y una vida invisible, íntima, que el emisor decide mostrar a determinadas personas”¹⁹⁵.

¹⁹⁵ PÉREZ MARTÍN, Norma. . “Testimonios autobiográficos de Horacio Quiroga. Cartas y Diario de Viaje”. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1997. Pág. 16.

O bien sólo a sí mismo. Si se trata de un diario íntimo, se escriben meditaciones o hechos pasados recientemente que afectan al autor, derivando a veces en profundas exploraciones de la mente; también pueden plantearse como un lugar donde expresar o desahogar los sentimientos.

*"El propósito de quien escribe un diario resulta confuso y, en cierto modo, paradójico [...] ¿Conserva el manuscrito su integridad en el momento de ser leído por otra persona? [...] ¿Por qué escribir si nadie más ha de leer lo escrito?"*¹⁹⁶.



¹⁹⁶ LOWE, Sarah M. Ensayo anterior a la reproducción de "El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato". Ed. Debate. Madrid, 1995.

Este supuesto ha ido desapareciendo en algunos casos extremos, sobre todo a lo largo del siglo XX. Ya hemos hecho referencia al diario que Dalí estaba escribiendo para su futura publicación, aunque esto es apreciable en otros documentos, aun no siendo tan explícita la intención original.

Aunque para los artistas plásticos el cuaderno de notas se ha comportado como diario en muchos casos -ya que en ellos han recogido ocasionalmente anotaciones personales- el diario puro implica que lo que en él se almacena sí que es puramente personal, y que jamás debería ser visto por otra persona. Es justamente esta cualidad de intimidad extrema lo que hace que resulte aun más deleitable pasear entre sus páginas. Son muy pocos los diarios puros que se han hecho públicos, ya que esta acción resulta de por sí casi pecaminosa. Eso sí, una vez que alguien lo ha hecho, no nos podemos resistir al placer morboso de curiosearlo. Uno de los casos más evidentes de este tipo de registros es el diario de Frida Kahlo.

“Leer en el “Diario de Frida Kahlo” es, incuestionablemente, un acto de transgresión, con cierto matiz voyeurista. Este documento constituye la expresión más íntima de los sentimientos de la artista, cuya intención no fue publicarlo”¹⁹⁷.

Las circunstancias de la vida de Frida Kahlo hacen que esta publicación sea aun más interesante si cabe. En él se nos presenta como una persona asustada y dependiente, muy distinta a su imagen de mujer fuerte que mostraba de una forma casi agresiva.

La letra parece corresponder más a la caligrafía de una niña que a la de una persona adulta. Es muy cuidada, redonda y grande. Incluso utiliza el color para repasar algunos trazos de forma reiterada quizá tratando de que una consigna se vuelva realidad por el hecho de recalcarla de manera casi obsesiva. Las mismas frases resultan infantiles; una de las más repetidas y adornadas es “Amo a Diego”, la cual se reproduce a lo largo de todo el diario, intercalada con otro tipo de frases y dibujitos.

¹⁹⁷ Ibíd. Pág. 25.

En ningún momento aparecen bocetos o apuntes de sus obras. Los dibujos que realiza no hacen más que apoyar la cualidad ingenua del diario: flores, grecas de colores y animalitos que, aun siendo propios del imaginario utilizado en sus obras, el trazo pueril los aleja de ellas. También recopila cartas que quizá nunca fueron escritas y frases o secuencias de letras y números probablemente realizados sin pensar.

Por otra parte, el diario se convierte, ocasionalmente, en cuaderno de notas para obras futuras, aunque esto puede o no ser premeditado. La verdad es que si no existe una declaración formal por parte del artista en cuanto a si esta premeditación existe, es algo imposible de dilucidar, pero en muchos casos esto es incuestionable. No han sido sólo artistas plásticos, sino también literatos, los que han utilizado sus diarios para recoger anotaciones que luego utilizarían en sus futuras obras.

“Los dos cuadernos [diarios realizados durante sus viajes por América del Norte y del Sur] tienen un interés común: ambos nos muestran cómo pasaba Camus de las anotaciones a vuela pluma a la obra elaborada. Algunos pasajes del viaje a los Estados Unidos se reencuentran en Les Pluies de New York; fragmentos importantes del Viaje por América del Sur fueron recogidos ya sea en La Mera u plus près [L'Eté] ya sea más extensamente aún en La Pierre qui pousse: [...]”¹⁹⁸.

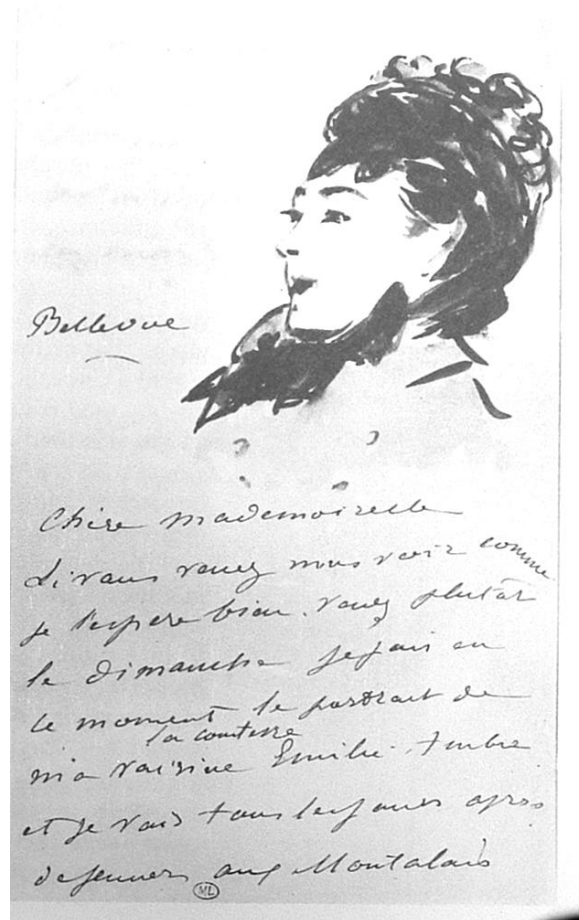
Aunque no circunscritas al diario, las cartas son otro tipo de escritos de carácter confidencial en los que el contexto de recepción de los destinatarios ha variado profundamente. Las más conocidas, las cartas escritas por Van Gogh a su hermano Theo a lo largo de varios años, presentan un carácter preciosista que es extraño encontrar en un creador ajeno al mundo literario, pero que sugiere que, siendo creador, supusiera que estás cartas se consideraran en algún momento como acto creativo y creador junto con el resto de su obra. Aunque, de nuevo, esta sospecha quizá sea más perceptible en el mundo literario.

“Si bien no fueron pensadas para una futura publicación, hay muchas de ellas que despiertan nuestra sospecha acerca de las intenciones profundas de su emisor, en cuanto a la suerte que ellas pudieran correr en manos de sus destinatarios”¹⁹⁹.

¹⁹⁸ QUILLIOT, Roger. Introducción a CAMUS, Albert. “Diarios de viaje”. Editorial Losada. Buenos Aires, 1979. Pág. 8.

¹⁹⁹ PÉREZ MARTÍN, Norma. Op. cit. Pág. 17.

Aunque en ellas los autores expresaran profundos sentimientos, a veces surge la duda de si presumían cuál sería su destino final y así, aunque fuera de forma inconsciente, le acabaran dando un cierto barniz retórico. El propio Jean Paul Sartre lo reconoció al decir las siguientes palabras:



Edouard Manet. Principio de una carta a Isabelle Lemonnier, con esbozo de Isabelle. (1880).

“Esas cartas eran la traducción de mi vida inmediata. Eran un trabajo espontáneo. Pensaba para mis adentros que podrían publicarse. En el fondo imaginé que las publicarían después de mi muerte”²⁰⁰.

Esto mismo es extrapolable a los bocetos y apuntes, sobre todo a partir del momento en que el fetichismo se adentra sistemáticamente en el terreno de la creación. Ya hemos visto como ciertas cualidades de tinte estético van siendo adoptadas paulatinamente por Picasso en sus cuadernos a lo largo de su carrera, según su fama y éxito se iba acrecentando. Sobre todo, si se tiene en cuenta en el momento histórico en el que estos cuadernos fueron hechos, dentro de un contexto en el que el arte y el mercado del arte sufrieron un giro absoluto.

Lo más fascinante en la revisión de diarios y documentos íntimos en general, entre los que se encuentran, o al menos se encontraban, los cuadernos de notas, es el cambio contextual que se produce entre el inicial destinatario y el final, que ha terminado por ser la sociedad. Pero este supuesto ya no existe. Desde el Romanticismo ya no es sólo que exista como posibilidad, sino como deseo flagrante por parte del propio emisor.

Lo que atrae sobremanera al espectador al leer un diario es entrar de forma directa, casi brutal, en las facetas más íntimas de una persona. Es la posibilidad de mirar a través del ojo de la cerradura, pero sin el riesgo de poder ser pillado. Aunque en los últimos años la puerta directamente se ha dejado abierta, no por ello el sentimiento desaparece. Autor y espectador juegan a ser sorprendido y a dejarse sorprender respectivamente.

Cuando este juego no es deseado y/o buscado, es frecuente encontrar códigos personales que dificultan o incluso pueden llegar a impedir, la correcta lectura o comprensión. Incluso a veces tal juego es patentemente evitado, precisamente buscando una intimidad que se presupone puede llegar a ser violada. Estos códigos muchas veces tienen un carácter forzado, muy hermético, esencialmente debido a que sus autores sospechaban el interés que estas obras podrían llegar a generar.

²⁰⁰ Cita de J. P. Sartre, recogida en PÉREZ MARTÍN, Norma. Op. cit. Pág. 215

Un dato curioso que podría apoyar esta teoría es la aparición de textos cifrados en un diario de viaje, supuestamente íntimo, escrito por Horacio Quiroga en su viaje desde Uruguay hasta Francia. Quizá sólo lo hizo con la intención de esconder ante miradas indiscretas algunas notas que iba tomando para una novela. También es notable en este documento la aparición de dibujos, y en los que algunos estudiosos han querido ver esa codificación, a veces inconsciente, por parte del propio artista, lo que llegaría a imposibilitar el descifrado de estas notas por una persona ajena. El que el dibujo se pueda llegar a observar como uno de estos códigos, sin referente preciso, es lo que hace que los cuadernos se conviertan en elementos que, cargados de un significado ignoto, se contemplen con un mayor deleite, precisamente por el aspecto de autorreferencialidad que presentan.

“La escritura de la memoria, [...] no descarta el dibujo como forma de comunicar el sentimiento y el pensamiento del hombre a través de los siglos. [...] Por ello, resulta de interés recordar que en el <Diario de Viaje a París>, el joven Quiroga dejó, entre sus anotaciones, algunos dibujos cuyo espontáneo y urgente trazado asume la intencionalidad de reflejar gráficamente espacios, textos cifrados, [...] a través de los cuales podemos visualizar junto al ámbito exterior los espacios del Yo transferidos para siempre al papel de esas dos libretas memoriosas”²⁰¹.

Así, hermetismo y transgresión, se conforman como cualidades estéticas que acompañan al lector a lo largo de su paseo por estos documentos, creando una experiencia novedosa que contribuye a conformar estas obras como género de características propias.

²⁰¹ PÉREZ MARTÍN, Norma. Op.cit. Pág. 27

Los aspectos de carácter personal y autorreferencial que se han querido ver dentro de los dibujos preparatorios y de algunos de sus soportes tradicionales están fuertemente relacionados con ciertos géneros literarios y discursivos. A lo largo de este capítulo, nos centraremos en estudiar estos vínculos y en profundizar en dichas relaciones.

*"I have always considered drawing not as an exercise of particular dexterity but as above all, a means of expressing intimate feelings and moods, a means simplified to give greater simplicity and spontaneity to expression, which should speak without heaviness directly to the mind of the spectator"*²⁰².

Comencemos por exponer algunos conceptos básicos. Se define el autodiscurso como aquel enunciado en el que el sujeto de la enunciación es también el objeto de la misma, y que se centra en su vida, experiencias, sentimientos... Así es contemplado desde el punto de vista de la lingüística, dentro del cual se realiza una subdivisión; la autobiografía y la autoficción. La diferencia entre estos dos géneros subyace en el hecho de sellar o no el pacto autobiográfico. Mientras que en la autobiografía este caso se da de forma indefectible; el autor asume la narración como algo verídico y aporta datos históricos cotejables, la autoficción presenta sólo aspectos verosímiles, pero sin llegar nunca a comprometerse con esa realidad presentada, a pesar de que los biógrafos o historiadores son capaces de demostrar la posibilidad de la existencia real de los hechos relatados. La frontera que delimita estos géneros es más que sutil, y se manejan diferentes teorías en torno a ella, siendo actualmente un tema de máximo interés dentro de los círculos lingüísticos y literarios.

²⁰² "Siempre he considerado al dibujo no como un ejercicio de particular destreza sino sobre todo, como un medio para expresar sentimientos y emociones íntimas, un medio simplificado para dar mayor simplicidad y espontaneidad a la expresión, la cual se conectaría directa y sutilmente con la mente del espectador". JOHNSON, Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part I. 1900 - 1940". Op. cit. Pág. 15.

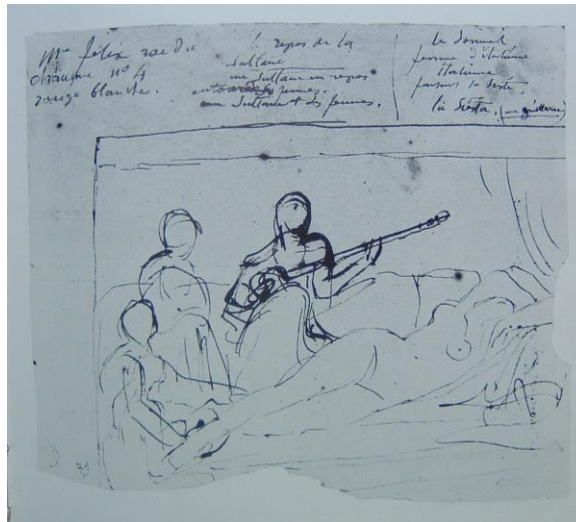
Dentro de los géneros autodiscursivos, aparte de la autobiografía, se encuadran los diarios, los cuadernos de notas, los cuadernos de viaje y las epístolas; todos ellos documentos en los cuales las representaciones gráficas suelen ser muy frecuentes, incluso cuando están realizados por personas ajenas al mundo de las artes plásticas. En este punto es interesante resaltar otra diferenciación; mientras que la autobiografía se considera un tipo de enunciado público, el cual se realiza para su publicación, o al menos para su difusión, el resto de documentos, a excepción de ciertos cuadernos de viajes, son subgéneros de lo que podría definirse como autobiografía privada. Se supone que su destinatario es únicamente el autobiógrafo mismo, o bien se trata de un público restringido. Este carácter de privacidad se puede apreciar en la aparición de temas y estilos diferenciados, entre los que se encuentran la espontaneidad, la sinceridad descarnada y la verdad histórica sin atenuantes. Porque la autobiografía pública, por el hecho de precisar ser mostrada, hace que lo contado pase por el filtro de la selección. Lo contado es verdad por definición, pero esa verdad nunca es total; existe un proceso de discriminación sobre lo sucedido. Se muestra sólo aquello que se desea mostrar.

“Tener la propia vida como objeto de su enunciado, marca una tendencia muy clara en el propósito de quien escribe: organizar su experiencia y su pasado como discurso. La textualización de la experiencia conlleva la necesidad de mirarse a sí mismo en perspectiva, volver al pasado y re-construir la imagen propia; [...] el discurso se asienta en la operación de la memoria que rescata el pasado”²⁰³.

Por otra parte, el tiempo aparece como elemento configurador. Las autobiografías conllevan una preparación, una investigación y un ejercicio memorístico que no está presente en los diarios o en las cartas, en los que generalmente se narran episodios relativamente cercanos temporalmente. Además, son escritos que suelen realizarse de forma espontánea, sin demasiada retórica ni lirismo.

²⁰³ BORKOSKY, María Mercedes. Op. cit. Pág. 15.

A pesar de que la memoria es una reacción fisiológica del ser humano, a la que es incapaz de obviar, el cerebro no es capaz de tener recuerdos perfectamente claros; éstos siempre aparecen teñidos de connotaciones ajenas al recuerdo en sí. La memoria no es fidedigna, a pesar de que como tal se presenta. Los recuerdos se marcan por la intensidad con la que un cierto momento se ha vivido, pero esa misma emoción es la que los desvirtúa, confiriéndoles aspectos subjetivos, los cuales tienden a acrecentarse con el tiempo. Del mismo modo, todo aquello que no se vive con un cierto grado de exaltación, se pierde como recuerdo en poco tiempo. La autobiografía pública exige realizar una extraordinaria labor intelectual y normalmente es en esos escritos definidos como autobiografías privadas donde, habitualmente, los escritores buscan parte de esa verdad supuestamente olvidada. Es bastante habitual encontrar referencias a esta búsqueda y tarea de investigación dentro del mismo texto. Los propios escritores, en sus autobiografías públicas, señalan la gran labor investigadora que han llevado a cabo, bien a partir de documentos personales, como diarios o cartas, o bien a través de documentos que atestiguan de forma fidedigna esa búsqueda, calificada por Proust, como del <tiempo perdido>.



Ingres. (1780 - 1867). Estudio para "La odalisca de la esclava".

Se puede establecer un punto de inflexión significativo en la conformación de este tipo de textos, el cual es coincidente con el período tardo-renacentista. Mientras que todos los documentos de este tipo anteriores al siglo XVI presentan una relevancia del 'yo' absolutamente desdibujada e imprecisa, es a partir del pensamiento moderno, sobre todo a partir de la aparición del sujeto cartesiano autoconsciente, cuando se considera que el género nace como tal.

Durante las Edades Media y Antigua los documentos referidos a experiencias personales existen, pero supeditados a figuras ajenas al <yo>, como es el caso de los diarios escritos bajo petición y para ser leídos por un maestro o los múltiples casos de hagiografías, en los cuales se rinden cuentas de una existencia pretendidamente ejemplar ante Dios. La modernidad da origen a un nuevo tipo de pensamiento en el cual lo subjetivo comienza a cobrar una importancia que hasta entonces había sido inexistente, y esa subjetividad viene fuertemente determinada por las corrientes de tipo individualista que ya comenzaron a forjarse en el siglo XV. La figura del <yo> cobra importancia frente al mundo, se sitúa en el eje central desplazando a la deidad, siguiendo un proceso de desacralización que afecta a todo lo divino, siendo destronado por lo humano. La vida propia de cada sujeto es contemplada por él mismo como única, necesaria e irrepetible y, a partir del desvanecimiento de la contingencia vital, las manifestaciones culturales dan un vuelco hasta ese momento insólito.

Llevando estos conceptos al mundo de las artes plásticas, lo que de forma inmediata se infiere es la relación que existe material y conceptualmente entre la autobiografía y el autorretrato. Ambos géneros se ajustan a la misma definición y su pretensión comunicativa es exactamente la misma; mostrar al sujeto enunciante en su condición histórica. Esto es todavía más patente en aquellos autorretratos psicológicos, en los que se trata no sólo de definir sus rasgos físicos, sino también mostrarle como ciudadano de una época y posición social y cultural concreta, mostrando de forma sutil su carácter y personalidad a partir de ciertos rasgos, gestos o elementos que aparecen acompañando al retratado.

Este tipo de retratos, al igual que la autobiografía definida como tal, aparecen con la modernidad. El desarrollo de la subjetivación se presenta en toda las manifestaciones artísticas, al igual que en el proceso de éstas mismas. Los cánones

impuestos sobre la creación artística también se rompen en esta desacralización, lo que conlleva una renovación inmediata de los géneros.

Pero, del mismo modo que la autobiografía, el autorretrato se supone público, se presupone su exhibición. En todos los autorretratos el sujeto aparece idealizado. Es en los cuadernos de notas, los cuales se comportan en muchos casos como diarios, donde se pueden encontrar las autobiografías privadas de los artistas, razón por la cual muchos de ellos fueron destruidos, generalmente por los mismos herederos, deseosos de custodiar una imagen que, al igual que en los autorretratos, se presenta sin imperfecciones. Ya hemos mencionado el caso de los cuadernos de Samuel Palmer, pero es lógico pensar que se trataba de una práctica ordinaria. En muchos de estos documentos de carácter privado, sobre todo en las epístolas, es común encontrar pasajes en los que se solicita al destinatario (supuestamente único) la destrucción de las cartas una vez leídas.

Esto es innecesario en los diarios, donde el único destinatario es el propio autor, el cual, ocasionalmente, sería el propio destructor del escrito. La publicación de diarios, -y ya entrado el siglo XX también de cuadernos de notas- normalmente ha sido de carácter póstumo, realizado por herederos que generalmente reciben una buena recompensa monetaria.

Bocetos y cuadernos de notas, han sido tradicionalmente elementos que se han movido dentro del ámbito privado del coleccionismo, no siendo considerados como factores trascendentales. No eran expuestos ni exhibidos, aunque podían alcanzar un gran valor material debido a la idolatría que se hacía de su autor, no de la obra. El desarrollo de las técnicas de reproducción en las últimas décadas ha sido el factor desencadenante de la difusión de este tipo de documentos, que dentro del ámbito de los textos escritos ya había alcanzado una notable aceptación.

Tanto en el plano de la literatura como en el de las artes plásticas la transgresión de la intimidad ha sido una constante a lo largo del siglo XX, incrementándose sobremanera a partir de los años '60. A partir de este momento las autobiografías en

todas sus variantes, así como los escritos de carácter autoficcional se multiplican. Dentro de las artes plásticas, se da un efecto similar.

Si abrimos el concepto de autodiscurso, nos encontramos con que todas las obras de cierto carácter personal se pueden encuadrar dentro del término de la autoficción. Es más, actualmente muchos artistas plásticos confiesan que la mayoría de sus obras son de carácter autorreferencial, lo que de forma inmediata las sitúa como manifestaciones autodiscursivas, y el que no se trate de un autorretrato tradicional es lo que las puede llegar a definir como obras autoficcionales.

El término autoficción es de creación relativamente reciente. Fue acuñado por Serge Doubrovsky en 1977, inspirado por las investigaciones realizadas por Philippe Lejeune y publicadas en su obra “El pacto autobiográfico” en 1975. Se trata, básicamente, de un texto que, presentado bajo la forma de una novela, recoge la historia de un personaje que se identifica con el narrador y el autor, pero sin que éste último llegue en ningún momento a reconocer los hechos relatados como reales y propios de su historia personal; se presenta como ficción, a pesar de, teóricamente, no serlo.

Trasladando esto al plano de las artes plásticas, se nos facilita el ver cómo los apuntes y bocetos, siempre ligados de forma indisoluble al acto creativo como generación propia de sentimientos a partir de las características personales, se circunscriben con bastante fidelidad a la definición dada.



El boceto occidental se puede contemplar como enunciado partícipe de las cualidades del autodiscurso de una forma general, y con los elementos que se poseen para la investigación, a partir del Renacimiento. Anteriormente, mientras que los bocetos eran copias de unos clichés que se repetían con el objetivo de alcanzar un resultado deseado por “otros”, el público, el objeto de la enunciación no era otro que la propia reproducción, lo cual es totalmente ajeno al sujeto enunciator. Exactamente lo mismo ocurre con los modelos.

Es en el boceto tal y como hoy lo conocemos, incluso más bien en el apunte -en aquel en el que en un principio la acción no se realiza con el afán primordial de construir una obra- dónde las cualidades autodiscursivas aparecen. Tradicionalmente sólo podríamos considerar como apuntes totalmente calificables como tal -como enunciados autodiscursivos- aquellos que aparecen de forma espontánea y que nunca fueron realizados con intención de ser mostrados o desarrollados explícitamente. Muestran su realidad, enmarcando al creador dentro de un contexto y una sociedad real, revelando aspectos de su personalidad. El que posteriormente pudieran dar lugar a otra obra, no sería más que una consecuencia, hubiera sido éste o no su propósito inicial. Actualmente, como ya se ha hecho notar, las tornas han cambiado y que las grandes obras plásticas modernas parten casi en su totalidad de aspectos autorreferenciales, habiéndose perdido el amplio desarrollo de 'los grandes temas' que tradicionalmente han sido tratados en el arte.

Tanto en la literatura como en las artes plásticas se da un cambio fundamental a partir del siglo XIX, el cual es extrapolable entre las dos materias, y que viene definido por un cambio social; lo que básicamente se puede designar como <socialización del arte>, causa fundadora de nuevos géneros, aunque estos tengan su base en los antiguos. Los nuevos géneros o estilos que se desarrollan no son más que la evolución de los tradicionales. La difusión de los medios y la educación comienza a llegar a las clases medias y bajas. Crear y difundir una obra se facilita.

En la literatura aparece el escritor "de oficio"; en las artes plásticas, la fotografía. Esto supone una evolución, una estilización del género. Los grandes creadores, tanto escritores como artistas plásticos, se ven en la necesidad de buscar una nueva categoría. Realmente, lo que hacen es agregar una serie de nuevas cualidades al género ya existente. Este tipo de creación, la autodiscursiva o autorreferencial, se intensifica, y ya comienza a surgir una renovación tanto del estilo como de los enunciantes, los creadores. Pero esta renovación incluye a los destinatarios. El público, a partir de las obras ya propuestas, comienza a estar preparado para descifrar y decodificar las nuevas obras propuestas.

Hay que tener en cuenta que la literatura, frecuentemente, se ha apropiado de supuestos documentos personales propios del autodiscurso y de su aparente transcripción para dar una mayor sensación de veracidad a la narración, llegando incluso a

crearse el llamado género epistolar como forma literaria. Con esto principalmente se consigue que el lector se sienta más próximo a los acontecimientos narrados, ya que son presentados como reales, a pesar de que se trate de un juego implícito entre el escritor y el lector. Los artistas plásticos durante el siglo XX comenzaron a utilizar sus bocetos de una forma similar, sacándolos del escondite de lo personal y mostrándolos como obras, dentro del juego que implica la presentación de un documento falso, aunque supuestamente real. También de esta forma se consigue que el espectador se implique más, al sentirse envuelto por acontecimientos que al presentarse como reales le permiten un mayor acercamiento. El público, de esta manera, se convierte en una entidad presente durante el proceso creativo. Considerar si éste es real o ficticio, vuelve a ser tarea del espectador.

Un problema que surge con el lenguaje escrito u oral como enunciado es su incapacidad de resultar universal. Incluso con las traducciones, este obstáculo no consigue ser totalmente salvado. Cada lengua posee características propias que definen la cultura propia del pueblo que la ha creado y marca las diferencias existentes con otros pueblos gracias a los elementos léxico-conceptuales que maneja. En algunas lenguas se pueden encontrar numerosos sinónimos de un mismo término, lo que viene a determinar las diferentes ideologías y culturas. Con los dibujos, este escollo es superado en cierta manera, pero aún así es necesario tener conocimientos de las culturas y saber cómo utilizan los códigos simbólicos y estéticos para ser capaces de apreciar en su totalidad las obras que se crean dentro de ese contexto. Justamente en el caso de los bocetos, las diferencias culturales que se pueden llegar a apreciar son menores, ya que al tratarse de estadios primigenios de la comunicación, estos resultan casi universales.

Generalmente, en sus dibujos preparatorios, los artistas tratan de simplificar las formas, se tiende a seleccionar o remarcar ciertos elementos, o bien a eliminar detalles que el artista puede llegar a considerar superfluos y de esta forma llegar al núcleo de lo que pretende comunicar con su representación.

“Drawings are the results of artist's efforts to organize a vision, whether it is visible or invisible to the naked eye, into a structural whole”²⁰⁴.

Durante ese esfuerzo, inherente al acto de dibujar y de tratar de representar, de recrear una realidad ajena al dibujo; durante todos los pasos que el artista da -optando por unas u otras líneas- buscando su propio y a la vez universal lenguaje para describir unas circunstancias, es donde él mismo nos muestra su personalidad y nos descubre su alma. De acuerdo con esta teoría, sería aquí donde el autodiscurso, bajo su forma de autobiografía pública, privada, o bien como autoficción, haría su aparición dentro de las artes visuales.

²⁰⁴ “Los dibujos son el resultado de los esfuerzos del artista de organizar una visión, tanto si ésta es visible como invisible, dentro de una completa estructura.” JOHNSON, Una E. “Drawings of the masters 20th century. Part II. 1940 – to the present”. Op.cit. Pág. 28.

Según la RAE, un fetiche es un ídolo u objeto de culto al que se le atribuyen poderes sobrenaturales, especialmente entre los pueblos primitivos." En este contexto no lo entenderemos así, pero si como objeto con un cierto carácter sagrado. Y esta sacralidad tiene un cierto valor, que en este caso analizaremos desde el punto de vista económico. Algunos de los aspectos que analizaremos en este capítulo ya han sido presentados como aspectos artísticos, y otros de los que aquí mostramos ahora podrían ser también incluidos en esa categoría. Pero en este caso nos centraremos en cómo, en mi opinión, el mercado del arte ha hecho uso de estos aspectos en su propio beneficio.

A lo largo de la historia de la humanidad, nunca el mercado del arte había tenido la magnitud que ha adquirido en las últimas décadas. Este incremento, en muchos casos, ha convertido a la obra en un producto en el que prima el valor económico por encima del estético y/o espiritual. En estos casos aparece una competencia feroz, la cual encuentra su única base para la valoración de las piezas, habitualmente, en la autoría. Fetichismo y dogmatismo son actualmente dos de los términos que más se concentran en torno al creciente mercado del arte y, generalmente, ambos se refieren al autor, no a la obra.

Bocetos, apuntes y cuadernos de notas, han sido tradicionalmente elementos que se han movido dentro del ámbito privado del coleccionismo, no siendo considerados como factores trascendentales. No eran expuestos ni exhibidos, aunque alcanzaran un gran valor material o sentimental en ciertos ámbitos debido a la idolatría que se hacía de su autor. Estos aspectos fueron explotados por algunos artistas, que vieron en bocetos y apuntes, o más bien en el <falso boceto>, una forma rápida y relativamente poco costosa de conseguir dinero. El mercado influye, ya a finales del siglo XVI, en obras destinadas a una venta rápida y directa. Como se ha visto ya anteriormente, los hermanos Carracci utilizaron el recurso del falso boceto como elemento de venta relativamente fácil y rápida.

Analicemos más detenidamente esta curiosa situación. Quizá lo más llamativo de este hecho es que fueran precisamente los Carracci los que se sumaran a esta práctica. Durante toda su carrera Annibale, junto a su hermano Agostino y su primo Ludovico, se destacaron por crear una escuela de claro sesgo clasicista, que como tal se denominó, en la que la obra, contrariamente a las corrientes tenebristas que afloraban en ese momento, adquiriría un aspecto absolutamente hierático y duro, en contraposición a los manieristas en los que predominaba un estilo espontáneo y aparentemente descuidado. Los Carracci se apoyan en la idea del trabajo previo, del boceto como herramienta ineludible dentro del proceso de creación, pero sus obras aparecen totalmente carentes de cualquiera de los aspectos formales conferidos al boceto. Según estas teorías, la obra de arte debía ser estudiada y meditada profundamente antes de presentarse como tal, siendo este estudio previo generado por los sucesivos bocetos y estudios realizados, lo que hacía posible el 'pulimento' de la obra hasta su extremo. Siguiendo esta teoría, propuesta y seguida por ellos mismos, el dibujo espontáneo y carente de detalles no podría ser considerado como obra de arte. Pero no hay que perder de vista que los Carracci sufrieron momentos ciertamente difíciles en lo que a dinero se refiere. El apunte permite crear una obra vendible en un espacio de tiempo comparativamente corto y con unos costes de producción mínimos, si es comparado con un trabajo realizado sobre lienzo con pinturas de distintas calidades. Esto es extensible a bocetos de pequeño tamaño. Según estos datos, es en este momento cuando surge (o al menos cuando se comienza a documentar) lo que se podría llamar el 'falso boceto'; práctica que se ha venido realizando desde entonces y, fundamentalmente, con el mismo propósito.



Ahora bien, ¿por qué falso? Es indudable que los Carracci, siguiendo sus propias teorías, tendrían gran cantidad de dibujos preparatorios y bocetos de las grandes obras murales y sobre lienzo que realizaron a lo largo de su vasta trayectoria profesional. Pero éstos no vieron la luz hasta mucho más adelante. En vida sólo mostraron y vendieron aquellos <apuntes> y <bocetos> que habían sido realizados con la intención expresa de ser obras definitivas por sí mismas, contrariamente a la escuela por ellos mismos iniciada y confirmada. Pero los dibujos que vendían no eran apuntes, sólo lo parecían. ¿Cuál es la diferencia entre unos y otros? Aquella que el propio autor le impone, ya que *de facto* no podría encontrarse ninguna otra. A no ser que al ser obras preconcebidas para su difusión, se realizaran con un cierto esmero y se pretendiera insertar en ellas algún tipo de virtuosismo del que, evidentemente, el apunte carecería por su total falta de significación. Aunque de nuevo es el artista el único que podría determinar la necesidad o no de algún tipo de efectismo que apareciera en un apunte,

incluyendo partes en las que el estudio se hace presente. Y un apunte (al menos tal y como hemos propuesto al comienzo de este estudio) no puede calificarse como tal por el único hecho de que exista una obra que atestigüe su existencia como dibujo preparatorio. La gran mayoría de los apuntes realizados jamás llegaron a esa conclusión.

Posiblemente la gran diferencia entre unos y otros estribaba en que los autores 'sabían' cuál era un boceto o un dibujo preparatorio que ellos utilizaban como herramienta, y cuál un dibujo realizado para la venta, aunque formalmente pudieran ser considerados iguales. No hay que olvidar la gran influencia que Miguel Ángel tuvo sobre las teorías de los Carracci, y sobre el cual corre la leyenda (ya mencionada varias veces) de que consiguió destruir la práctica totalidad de sus dibujos preparatorios para evitar que la posteridad viera el gran esfuerzo y el trabajo que le era necesario para lograr definir una obra a su satisfacción. Para los Carracci no se presenta un conflicto al mostrar y vender obras semejantes a apuntes, aunque posiblemente sí se les habría presentado en el caso de tener que mostrar los verdaderos, aquellos que denotan -y ellos lo saben- el esfuerzo y la 'imperfeción' de lo no conseguido. Porque así es como el apunte, al menos en sus instancias preliminares, ha sido considerado; es lo no conseguido, lo que precisa ser retocado o remodelado para llegar a la perfección de lo deseado.

Una de las mayores diferencias establecidas entre la escuela creada por los Carracci y los manieristas, representados en esa época por Caravaggio, se basaba en la apología de ausencia de realización de bocetos que estos últimos proclamaban. Es sabido que Caravaggio dibujaba directamente en el lienzo y, sobre su primera pintura, repintaba en caso de considerarlo necesario. Con rayos X ha sido posible vislumbrar estos arrepentimientos, por otra parte comunes a muchos de sus contemporáneos. La escuela clasicista, por el contrario, efectúa y trabaja a partir de bocetos, y se jacta de ello. De trabajar a partir de ellos, de poner todas las herramientas posibles para llegar a la perfección; pero sin mostrarlas. La perfección no acepta la existencia de las imperfecciones que aparecen en los bocetos, por lo que son ocultadas.

Ese mismo ocultamiento es lo que hace que se constituyan como elementos apetecibles para los coleccionistas. Los apuntes se presentan como fetiches para el coleccionista. Se considera a Vasari como el primer coleccionista de dibujos, así como el

primero en conferirle aspectos espirituales y estéticos que van más allá de la pura creación manual. Desde sus estudios y sus postulados sobre los dibujos, éstos se han visto cargados del elemento conceptual que aún no había llegado a las, por entonces consideradas, artes mayores: pintura, escultura y arquitectura²⁰⁵. De esta forma el dibujo se convierte en preciado fetiche, y no son pocos los coleccionistas que han basado sus colecciones únicamente en los dibujos. El factor económico es otro de los aspectos fundamentales a estudiar en este caso.



²⁰⁵ SAINZ, Jorge. "El dibujo de arquitectura: Teoría e historia de un lenguaje gráfico". Editorial Reverté. Barcelona, 2005.

Jean Baptiste Greuze (1726 - 1805). Estudio para manos de mujer.

Normalmente los dibujos siempre han tenido un menor precio en el mercado, debido a sus particularidades formales. El propio material, el papel, sigue hasta hoy en día, en general, siendo considerado un componente carente de nobleza, a pesar de las corrientes artísticas del siglo XX que se han apoyado precisamente en la pobreza, o más bien falta de nobleza, del material como factor estético. La obra gráfica sigue siendo considerada, a grandes rasgos y socialmente, como un arte menor. Los coleccionistas hacen uso de esta desvirtualización que abarata el producto, lo que les permite realizar una considerable acumulación de obras. Incluso es habitual encontrar anécdotas sobre la compra de estos dibujos, que en muchos casos se encuentran fuera del mercado del arte oficial, siendo adquiridos de forma poco precisa. Un ejemplo sería el caso de Charles A. Loeser, uno de los grandes coleccionistas de dibujos de finales del siglo XIX, el cual se autodesignaba como seguidor de Vasari en lo que a su colección de dibujos se refiere. Nunca ofreció demasiada información sobre cómo consiguió gran parte de las obras. Pero sí se sabe, ya que él mismo se jactaba de ello, cómo consiguió una de las obras más famosas de su colección: "Winter Landscape", dibujado por Rembrandt. Fue comprado a un anticuario de Berlín por la suma de dos marcos²⁰⁶. El material juega a favor porque permite un evidente abaratamiento de la obra; abaratamiento que queda inmediatamente desterrado cuando el objeto es producido por un cierto autor.

La gran diferencia que estriba entre la obra y el boceto quizá sea más evidente en obras del mundo de la literatura, de la música y en general de aquellas que no pertenecen al mundo de las artes plásticas visuales. Manuscritos y partituras no son la obra pero se transforman en los objetos que dieron lugar a ella. Los bocetos se pueden considerar de una forma similar. Pero aunque no sean las obras, existe una variación. En un manuscrito de una obra literaria es posible encontrar tachaduras, cambios que se realizaron en ciertos pasajes, improntas personales del autor, incluso es normal la aparición de dibujos. Pero la obra literaria son las palabras, la historia que se desarrolla; el manuscrito es un objeto considerado invaluable, pero esencialmente, como obra literaria, no se diferencia de la edición que se pueda adquirir en cualquier librería. Las diferencias se reducen al uso de ciertas construcciones o palabras. En estos casos es palpable que son las características formales del

²⁰⁶ OBERHUBER, Konrad (Editor e introductor). Op. cit.

objeto en sí, principalmente a su calidad de único, las que lo elevan a un rango diferente al de la obra. La diferencia que en estos casos existe entre el boceto y la obra es manifiesta.



El boceto siempre muestra diferencias, no sólo materiales, con la obra a la que precede en caso de que ésta exista. Muestra la obra que pudo ser y no fue, tanto si se realizó y varió, como si nunca llegó a materializarse en ese fin. Abre el camino de la posibilidad. Pero dentro del campo de las artes visuales, la frontera llega a desdibujarse totalmente, porque ambos estados pertenecen al mismo mundo, al del objeto.

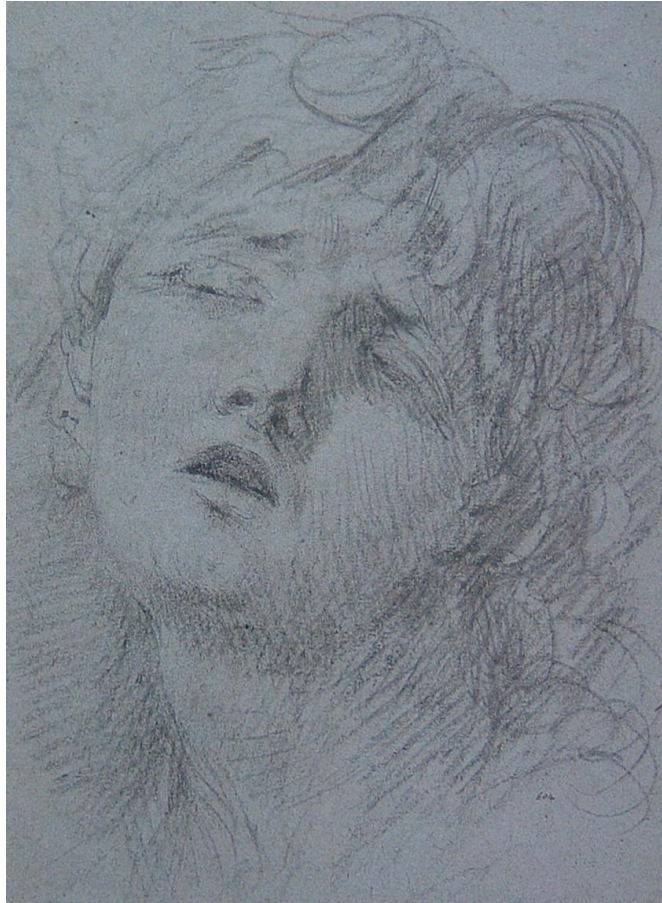
Aunque un apunte, un boceto, sería una obra con un rasgo muy concreto. Ciertas teorías, manejadas sobre todo a comienzos del siglo XX, han querido darle relieve a que pone en evidencia la 'imperfección del artista'.²⁰⁷ Cuanto más renombrado es éste -más en el caso de ser considerado uno de los grandes maestros- mayor empatía puede llegar a producirse con un espectador que llega a alcanzar un cierto grado de afinidad con un autor que muestra su 'debilidad', que lo acerca al nivel humano cuando siempre ha estado encumbrado en el terreno de la divinidad. En el boceto el público podría contemplar los fallos, incluso los errores que precedieron a una obra maestra, a aquello que se presenta como paradigma de la excelencia; 'equivocaciones' que acercan al artista al nivel de sus espectadores.

Por otra parte, esta 'humanización' del artista ha sido una de las grandes consignas conceptuales que se han desarrollado en las últimas décadas, dando lugar a trabajos en los que no sólo se busca un aspecto espontáneo y libre. El apunte y el boceto como parte del proceso creativo, y como obras formales carentes de perfección, se posicionan como obras totales en el horizonte productivo. Así, no es que se conviertan en obras: ya son obras, y con esa función se realizan. La obra definitiva es ya desde el apunte, y no necesita ser desarrollada. Todos estos factores hacen que el apunte y el boceto encuentren un amplio público al cual ofrecerse.

En la actualidad, habiéndose convertido el arte, y la cultura en general, en uno de los grandes mercados internacionales, siendo uno de los que más dinero mueve a lo largo de todo el mundo, tanto los bocetos como todo material o documento perteneciente a la mano de un artista concreto se convierte en elemento dogmático y fetiche, de tal manera que los apuntes y bocetos, contemplados también como generadores de tensión por sus características de inacabados, así como llaves hacia la intimidad de las personas que los han realizado, se llenan de contenido para hacer su entrada triunfante dentro del mercado del arte.

²⁰⁷ VAN PUYVELDE, Leo. Op. cit.

Como ya hemos apuntado, la tensión es generada por su condición de inacabados: Desde este punto de vista, incluso el boceto puede ser contemplado como una obra de arte más extensa, como generadora de más sensaciones que aquellas definidas como terminadas o definitivas. Si bien se presupone que cada obra se renueva y resignifica cada vez que es contemplada por un espectador, en este caso el boceto lo haría en un grado mayor.



Jean Baptiste Grauze. (1726 - 1805). Cabeza de niña con expresión de dolor.

Por otra parte, la entrada en la intimidad del artista, la posibilidad de estar quebrantando su ámbito privado contemplando una obra que jamás se hizo con la intención de ser mostrada sitúa al espectador en la posición del *voyeur*. Realmente es a partir de este momento en el que un nuevo género se comienza a exponer de forma evidente, algo que se había venido practicando desde tiempo atrás pero de una forma más sutil; la intimidad es una nueva mercancía. Y como tal se sigue presentando. Vasari no enmarcaba los dibujos que obtenía, ni tampoco Charles A. Loeser²⁰⁸. Ambos guardaban sus adquisiciones en carpetas, a las que denominaban *libros di disegni*. Los dibujos, excepto en casos excepcionales, continuaban guardados, no se exponían de manera explícita al ojo público.

Igualmente, la característica de unicidad, la cual ha venido desapareciendo de las artes plásticas como característica esencial a lo largo del siglo XX, es retomada por el boceto. En el momento que el mercado comienza a imponer como objetos artísticos componentes potencialmente repetibles idénticamente hasta el infinito, a pesar de las supuestas reglas que impiden su difusión masiva, el boceto, el dibujo que tradicionalmente ha sido menospreciado o minusvalorado, se presenta como lo único irrepetible. En la era de la aparente socialización de las artes el boceto se convierte en una entidad elitista. Se convierte en una realidad objetual con matices sacralizantes, porque el boceto no se reproduce, es la obra la que lo hace.

También por esta razón se convierte en el único componente capaz de contener la idea original sin mediaciones tecnológicas o humanas de carácter secundario. Desde las primeras representaciones de arte *povera* -el cual se define como uno de los movimientos del arte procesual- el material ha sido puesto en tela de juicio en el campo creativo, siendo considerado un dispositivo capaz de transformar la idea con sus características formales, ocultando de esta manera el sentido original. El boceto, de esta forma, es el continente de la idea sin intermediaciones. En él se mantiene la primera inspiración, lo surgido de manera natural desde la mente del artista, antes de que la puesta en marcha de artificios lo convierta en una obra artificial.²⁰⁹

²⁰⁸ OBERHUBER, Konrad. Op.cit.

²⁰⁹ VON HARTMANN, Eduard. "Filosofía de lo bello: Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte". Universitat de València, 2002.

Ocasionalmente los bocetos, en la actualidad, son lo único que el artista realiza de su propia mano, siendo el resto del trabajo delegado en especialistas de diferentes áreas. Aunque esto siempre ha sido así, los artistas renombrados usualmente han trabajado en cooperación directa con discípulos y ayudantes, las nuevas cualidades de ciertas tendencias hacen que esto sea absolutamente obvio, como es el caso de las grandes obras con carácter industrial. El boceto es la transcripción directa de la idea, y también aquello que manifiestamente y de forma incuestionable proviene de una manufactura personal de aquel que se corresponde con la firma.



Paul Gauguin. Cabeza de un tahitiano (1891 - 1893)

Asimismo, en todas las manifestaciones artísticas que tienen el tiempo como dimensión acoplada a la obra, es el boceto, cuando éste existe, el único legado que permanece, lo único que permite recrear la obra a partir del imaginario y que sirve como disparador para esa recreación. Aunque es usual la documentación audiovisual para evidenciar este tipo de obras, de nuevo nos encontramos con el factor de unicidad característico del boceto, así como la ejecución de él por mano propia del artista. Esta irrepetibilidad, contrariamente a las tendencias actuales de los medios de comunicación de masas, restringiría la difusión e imposibilitaría la reproducción, convirtiendo a sus espectadores, y por supuesto a sus poseedores, en seres privilegiados.

Estas particularidades han devenido en que el formato del boceto, que no el dibujo, se presente actualmente como un género no nombrado como tal dentro de las artes plásticas. Esta falta de denominación es acertada ya que, al igual que en el caso de los dibujos realizados por los Carracci, que parecían bocetos, estas obras tienen esta misma particularidad; no son bocetos, porque desde su origen no están planteados como tal, son obras 'con apariencia de boceto'.

De esta manera, presenciamos en los últimos años cómo el fetichismo que ha acompañado tradicionalmente a la obra de arte por sus características de originalidad, irrepetibilidad, permanencia temporal y factura propia se han desvinculado de ella para trasladarse al boceto en particular.

Estos factores son aprovechados sobremanera por el mercado. Tanto el circuito de los artistas como el de las galerías ven en esta circunstancia un elemento más sobre el que mantener un negocio creciente día a día. Además, siempre existe la posibilidad de 'aumentar' el patrimonio ya existente con obras de artistas clásicos y consagrados ya fallecidos.

Con cada nueva aparición de pequeños dibujos atribuidos a algunos de los llamados genios de la historia del arte el mercado del arte se revoluciona y se agita de manera desmesurada, alcanzando estos dibujos precios exorbitantes y una divulgación mediática impensable en relación a cualquier artista vivo. El fetichismo alcanza en este momento su máximo auge.

Cada vez son más frecuentes los casos de apuntes, bocetos, estudios o incluso elementos de la labor cotidiana, como podían ser herramientas o útiles de la labor desarrollada por un artista, que superan en valor económico a la propia obra. Y cada vez es más frecuente encontrar cualquiera de estos elementos en cualquier exposición.

Se sabe de casos en los que algunos bocetos, o más bien modelos, han llegado a superar en valor económico a las obras a las que estaban destinados. Pero, tal como hicieron los hermanos Carracci durante el siglo XVI, también se presenta la posibilidad de abrir un mercado paralelo a las grandes obras. Los bocetos se presentan como invaluable, pero tienen un precio efectivo. Normalmente aclamado como menor al real por sus particularidades formales, se presentan en el mercado como una gran inversión a medio plazo, como un mercado emergente aun no explorado.

En el caso de artistas muertos, el fetiche se ve reforzado por la eventualidad de ser “lo último”; lo último encontrado y, probablemente, lo último que aparecerá. Lo cual, indudablemente, aumenta el precio. Con los artistas consagrados que están creando en la actualidad, se favorece el que el mercado se provea constantemente de una cantidad de obras inimaginable, que rápidamente son adquiridas por los coleccionistas bajo la promesa de un negocio seguro.



En junio de 2004 una noticia dio la vuelta al mundo²¹⁰. Un boceto que Salvador Dalí dibujó en el reverso de un menú de un restaurante catalán, valorado en 45 mil euros, fue robado de la casa de su propietario en Dorset, Inglaterra. El dibujo es una copia realizada de forma apresurada por el artista de una de sus obras, “Un caballero español”, pintado en 1977. Está dedicado por Dalí “a mi amigo” y firmado por el propio artista. Según la policía, el boceto se acompañaba de una declaración de autenticidad del director del hotel, que fue testigo de cómo el dibujo fue pintado, firmado y presentado a su propietario por Salvador Dalí.

La aparición de esta clase de noticias legitima la práctica de la creación de apuntes y apoyan las cualidades mercantiles de éstos. Afirman el uso que de éstos se hace y multiplican un mercado que utiliza la idolatría como único sustento de una trascendencia material sobrevalorada.

²¹⁰ Información recogida en pdf.diariohoy.net/2004/06/23/pdf/u08-tu.pdf.

En este capítulo vamos a analizar el papel que juega el manuscrito como grafismo dentro del trabajo que se orienta a la generación de obras artísticas; concretamente, cuando estas palabras aparecen asociadas a los dibujos. En estos casos, las caligrafías que aparecen, estarían tan cercanas al propio dibujo, que pueden considerarse parte del dibujo. El grafismo como palabra ha sido equiparado con el dibujo en numerosas ocasiones.

“Todo el mundo aprende a escribir, y aprende copiando signos; aunque estos signos se copian por separado, cada cual los hace a su manera; uno o dos años después de haber aprendido a escribir, la caligrafía se ha hecho ya muy personal. El mismo proceso tiene lugar al aprender a dibujar; pero al aprender a dibujar (a diferencia de al aprender a escribir) se aprende a mirar. Lo que nos atrae de la escritura no es la belleza de los signos, sino la de las ideas. En el dibujo, nos atraen un poco las dos cosas, la belleza de las ideas y sensaciones y la de los trazos”²¹¹.

“[El dibujo es] una forma de escritura parangonada por su capacidad descriptiva a la caligrafía. [...] pero se diferencia de la escritura verdadera y propia porque es superior a la palabra”²¹².

El hombre no ha podido huir de un cierto sentimiento estético y, aunque actualmente en nuestra cultura se ha perdido casi totalmente, debido en gran parte a los avances tecnológicos, la caligrafía ha sido considerada en sí misma como un arte en muchas civilizaciones a lo largo de la historia. Como tal, ha estado regida por unas reglas estéticas que fueron cambiando

²¹¹ HOCKNEY, David. Recogido en la presentación a CAMP, Jeffery. Óp., cit. Pág. 6.

²¹² Cita de VON HOOGSTRATEN, Samuel. Recogida en GÓMEZ MOLINA, Juan José Óp. cit. Cap. “El libro. Profesor de dibujo” por BORDES, Juan. Págs. 397 – 398.

según la sociedad también lo hacía. Esta cualidad estética (que no sólo decorativa) ha hecho que en algunas culturas la escritura haya estado profundamente ligada a las obras de carácter plástico en su estado final.

*"Since ancient times, artist and artisan have been preoccupied with the combination of writing and pictorial images"*²¹³.

Esto es más evidente en ciertas culturas, como la árabe o las del Lejano Oriente, en las que la caligrafía juega un papel primordial dentro de las artes visuales. Pero no es habitual encontrar este fenómeno en el arte occidental; al menos, no en la obra final.

Sin embargo, en los bocetos y apuntes es bastante frecuente encontrar notas manuscritas, en muchos casos referentes al propio dibujo, a dónde y cuándo se realizó, si es para una finalidad concreta o cómo resolverlo posteriormente. El propio grafismo se mezcla con el dibujo, muchas veces apoyando la composición. El hecho de que casi siempre el dibujo y las anotaciones se hayan realizado a la vez y con el mismo utensilio hace que los grafismos se unan visual y formalmente. Aunque, como ya hemos dicho, en estos primeros dibujos es bastante raro encontrar una factura de carácter personal.

²¹³ "Desde la antigüedad el artista y artesano se ha preocupado por la combinación de la escritura con las imágenes pictóricas" .JOHNSON, Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part II. Op. cit. Pág. 28.

mardi soir. 16.

Monsieur,

vous trouvez sans doute ma
démarche bien hardie d'oser
vous prier, si cela est possible,
sans déranger ni en aucune manière
votre temps, de vouloir bien me
prêter l'habit de Religieuse
pour quelques heures de l'après
midi seulement. Si vous le
trouvez possible, Monsieur,
vous pourriez le confier à
M^{lle} Landry, qui le chargera
aussi de vous le rapporter le jour
même au soir. Cette démarche,
précisée pour un temps, me
procure au reste, Monsieur,
l'occasion de vous offrir tout service si
j'en suis capable, & vous assure
Monsieur de l'autre main
reconnaissance et me autor ce vœu
à vous prier d'être agréé ce
je vous prie d'agréer ce
je vous prie d'agréer ce

J. Ingres

*"In the search for a graphic equivalent to the visible model, the artist has turned to simplification of forms and speed of rendition in order to capture a calligraphic symbol and a spontaneity of movements as he ventures into the wellsprings of an illusive inner reality"*²¹⁴.

Es frecuente encontrar alusiones a la similitud que se podría encontrar entre los trazados (grafismos) con los que se genera un apunte y el manuscrito, el grafismo escriturario, sobre todo cuando este es espontáneo, no cuidado. Tradicionalmente, el estudio e imposición de la caligrafía marcaba unas pautas de escritura muy estrictas, haciendo que muchas veces los manuscritos de distintas personas pertenecientes a una misma época sean prácticamente iguales. Pero cuando se toman notas rápidas, al igual que en los apuntes, estos rasgos, cuidadosamente estudiados, desaparecen, pero también tienden a adquirir una apariencia bastante similar. En los apuntes sucede lo mismo; cuanto más libre es el trazo, más se aleja de la convención, pero se desarrolla con una apariencia muy similar en casos muy distintos.

En los apuntes el artista no plasma su estilo, su manera. Se dedica a tomar apuntes, a anotar rápidamente aquello que le viene a la mente o que le pasa por delante, de tal forma que lo que acaba creando en estos estadios estaría más cercano formalmente a la caligrafía manuscrita que al dibujo. El apunte se convierte así en parte de la escritura del artista; a veces personal y otras veces casi universal, al tratarse de trazos tan genéricos que en ocasiones resultan prácticamente prototipos de un muestrario.

²¹⁴ "En la búsqueda de un equivalente gráfico del modelo visible, el artista se ha deslizado hacia la simplificación de las formas y la velocidad en la realización, de tal forma que ha conseguido un símbolo caligráfico y una espontaneidad en sus movimientos tal como si se adentrara en las fuentes de una realidad total e ilusoria". JOHNSON, Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part II. 1940 - to the present". Op.cit. Pág. 11.

*"[...] los dibujos, de forma más directa que las obras 'divulgadas' dan una visión de la vida espiritual del artista, y en consecuencia son un importante boceto para el estudio y comprensión de su actividad"*²¹⁶.

Los primeros apuntes de una obra son de una factura muy similar, tanto en el tiempo como en el espacio, debido a que se trata de un modo, generalmente, bastante espontáneo de representación. Pero, aún así, son las pequeñas diferencias que puedan surgir las que nos permiten otorgarles una naturaleza propia. Porque, al igual que en la caligrafía, es aquí donde el trazo se carga de importancia y posibilita el poder vislumbrar características, si no propias del artista, muchas veces sí de su estado anímico. Líneas fuertes y seguras, en contraposición a trazos más tenues o leves; o bien sus diferencias en cuanto a vibración, ondulación o sosiego nos podrían dar pautas para estudiar cómo se ha enfrentado el artista ante el dibujo.

Ya hemos visto como esta cualidad -el acercamiento personal al artista- se fue asentando como un valor estéticos al alza, pero centrémonos ahora en la caligrafía, el grafismo manuscrito, que aparece en estas obras. Y cómo y por qué iba desapareciendo.

*"Este momento o espacio de tiempo que media entre lo imaginado y lo materializado, requiere de una estructuración de la idea que la haga comprensible, tanto para el autor como para la función comunicadora que se pretende"*²¹⁷.

Mientras que los primeros bocetos son en muchas ocasiones sólo comprensibles para el autor, es en su desarrollo donde éste trata de darles un valor más universal. Es por eso por lo que también la escritura desaparece, a no ser que sea para resoluciones estéticas; se trata de que la imagen contenga el mensaje de por sí, sin que la palabra sea necesaria en la definición de la idea.

²¹⁶ Cita de Meder, recogida en LAMBERT, Susan. Op.cit. Pág. 109.

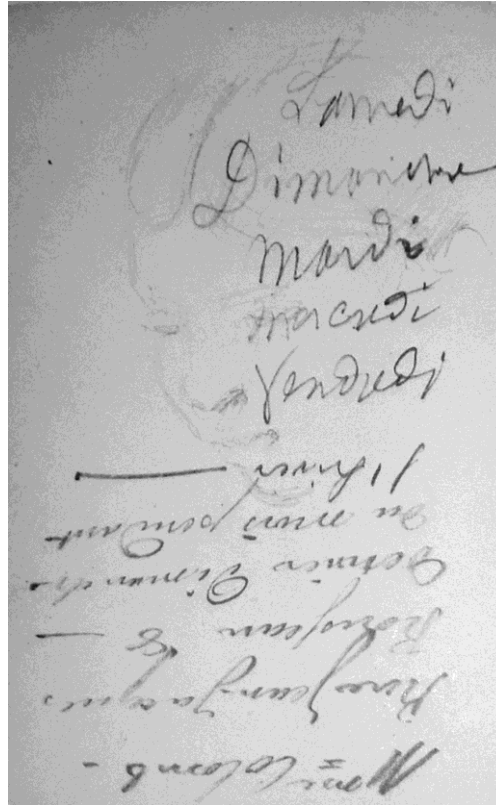
²¹⁷ GARCÍA, Ángela. Op.cit. Pág. 9.



Esta línea de acción permite que la obra se vaya clarificando; primeramente para el autor, y asimismo para el público, según ésta se va desarrollando. Es muy similar a las acciones depuradoras que todos nosotros realizamos a la hora de organizar nuestros recuerdos.

"Un problema constante del artista en todas las épocas [...] es reubicarse; encontrar su lugar en una sociedad siempre cambiante; para lo cual la memoria le sirve de referencia ineludible, pero no necesariamente de modelo. [...] Seleccionamos la

información que [de la memoria] recibimos y organizándola en interpretaciones <verdaderas> de los acontecimientos, [...] asumida la imposibilidad de contar verdades, queda al menos el consuelo de narrar mentiras que nos recuerdan la complejidad de la verdad”²¹⁸.



²¹⁸ CARRILLO FERNÁNDEZ, Ramiro. "Cuaderno de notas: en torno a la exposición <Apuntes para el estudio de la realidad de las cosas>". Santa Cruz de Tenerife, 1995. Págs. 9-10.

El apunte es la primera escritura del pensamiento; con trazos que pueden parecer de apariencia infantil se realiza el primer esbozo de una meditación, que produce en su maduración la obra, la cual trata de remitirse lo más fielmente al pensamiento inicial, aunque esto no sea totalmente posible. Frecuentemente los bocetos preliminares tratan de que el propio artista reordene sus ideas; no es que no sean descifrables por el público, sino que ni siquiera el mismo creador es capaz de darles la forma deseada; no sólo estilística, sino conceptualmente. Esa es otra de las razones por las que multitud de veces la palabra se hace necesaria; a veces la imagen no es suficiente ni siquiera para el referido creador, que en su persistente labor plástica va 'traduciendo' las palabras en imágenes.

“El interés de los esbozos está en que son dibujos de proceso simplificado en los que el impulso motivacional imaginario aparece sin la meditación de excesivas correcciones, trasladando a la figuralidad esquemas tentativos, primarios; cargados de significación intencional”²¹⁹.

Es exactamente la falta de reflexión lo que haría que apunte y manuscritos sean considerados los elementos más personales dentro de la creación.

“[...] responde a ese momento íntimo donde se emborriona el papel y fluyen libremente los fantasmas”²²⁰.

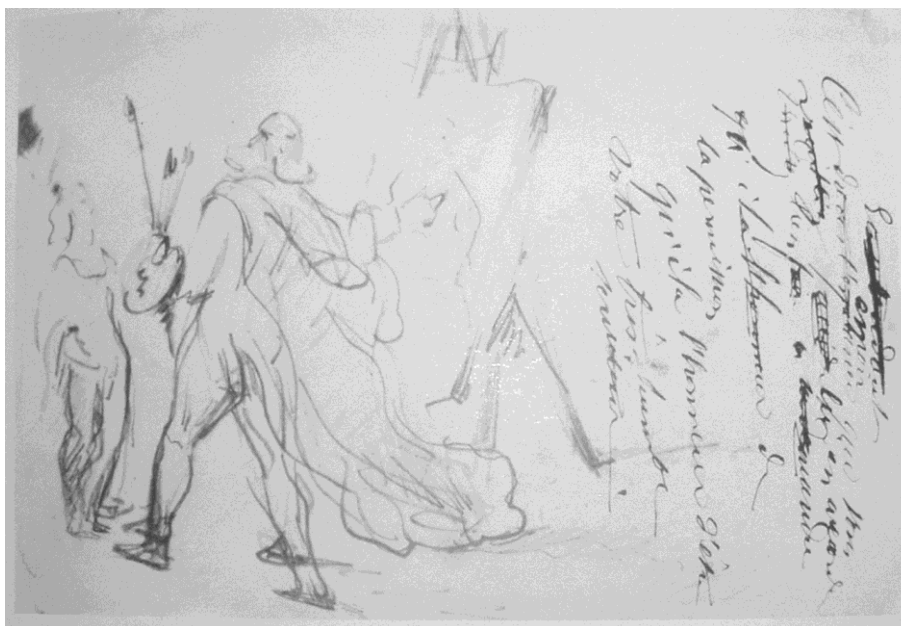
Retomando el tema de la caligrafía dentro del dibujo, otro punto a tratar sería el de la legibilidad del dibujo. El que la línea sea el elemento utilizado en ambos casos, aunque esto se deba a razones puramente prácticas, es lo que hace que la unificación de conceptos sea más clara.

²¹⁹ SEGUÍ, Javier. En GARCÍA, Ángela. Op.cit. Pág. 2

²²⁰ GARCÍA, Ángela. Op. cit. Pág. 10.

*"Of all the creative acts performed by the artist, the most directly legible is drawing. Drawing is also the first to which the artist resorts when he sketches the future form of what is still a mere feeling within himself. Finally, it is the act that is most directly and spontaneously governed by his nervous and muscular system"*²²¹.

Se podría decir que el dibujo surge como un proceso natural a la hora de tratar de expresar un sentimiento. No hay que perder de vista que todas las escrituras que se conocen hasta el momento tienen una base lineal, al menos en sus etapas más desarrolladas.



²²¹ "De todos los actos creativos llevados a cabo por el artista, el dibujo es el más directamente legible. El dibujo es también lo primero a lo que el artista recurre cuando aboceta la primera forma de lo que todavía es sólo un sentimiento en su interior. Finalmente, es el acto más directa y espontáneamente gobernado por su sistema nervioso y muscular". Cita de René Huyghe, recogida en , Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part II. 1940 - to the present". Op.cit. Págs. 11-12.

Cezanne.(1839 . 1906). Dibujo y manuscrito.

“Las más pequeñas entidades que constituyen un lenguaje han sido denominadas no-signos. Tal nombre tiende a evidenciar su insuficiencia para transportar significación; sólo cuando se agrupan dos o más de ellos cumpliendo las leyes que todo lenguaje posee, la forma resultante puede ser capaz de sustituir a alguna otra entidad ausente”²²².

Esta aseveración, trasladada al mundo de la imagen, nos llevaría a pensar que el dibujo conforma un lenguaje conformado por los no-signos denominados líneas o trazos - grafismos-, y que, agrupados entre sí, formando composiciones, dan lugar a la imagen que sustituye a los significados lingüísticos. Pero una imagen fragmentada idealmente, donde sólo lo esencial aparece. Al igual que la escritura, que se basa en esencias, y sólo se representa mediante líneas.

La línea es la única superviviente en la escritura, dejando las sutilezas propias del color y de la tonalidad en un segundo plano que llega a desaparecer. A pesar de que estos aspectos sí pudieron estar presentes en los orígenes de la escritura, en sus estadios más primitivos, a medida que una escritura evoluciona la línea se adueña de sus características sugestivas y se convierte en un elemento abstracto capaz de suplir las carencias visuales en beneficio de una mayor legibilidad y facilidad a la hora de realizarse. Esta característica se podría extrapolar a los dibujos. Se podría contemplar como si fuera precisamente su limitación de medios y de efectismos lo que hace posible que sea tan sugerente a la vez que tan efectivo a la hora de recrear una realidad. ¿No podría ser que esta idea sea una de las razones de la relevancia que los dibujos, y concretamente los apuntes, han llegado a tener?

Cuanto más simple es una forma, es más identificable. Pero al no estar el dibujo sujeto a unas normas concretas, como lo está la escritura, esa misma simplicidad hace que su significancia en el futuro, tanto si éste llega a realizarse como si no, se amplifique. Algunos dibujos llegan a convertirse, o más bien a derivar, en otra obra, otros quedan para que el imaginario recree la obra que pudo haber sido. O simplemente son dibujos.

²²² MAGARIÑOS DE MORETÍN, Juan Ángel. “El cuadro como texto. Aportes para una semiología de la pintura”. Ediciones Tres Tiempos. Buenos Aires, 1981. Pág. 13.

Como ejemplo, podríamos observar las diferencias que se han establecido entre al arte oriental y el occidental. En el arte oriental la pintura y la caligrafía han estado unidas tradicionalmente. En occidente este tipo de modalidad pictórica no se ha implementado hasta el siglo XX, si obviamos ciertos ejemplos medievales, en los que de las bocas de los personajes 'salen' las frases que pronunciaban en el momento de captar la imagen. Pero la escritura se perdió en beneficio de la expresividad de la imagen, algo que en el arte oriental resolvieron de una manera bien distinta; unieron el texto a la imagen estéticamente, haciéndoles compartir el tiempo y el espacio.

“Esta modalidad de arte chino de aunar imagen y texto en una sola obra, posee coherencia formal y significativa. En una consideración visual el estilo de la pincelada estructura la obra completa, prescindiendo de la diferencia entre dibujo de figuras y de signos. Si analizamos el contenido de la relación entre imagen y texto vemos que es estrecha y siempre pertinente, y que el texto proporciona aquellos elementos que la pintura por sí misma no puede darnos”²²³.

Tanto si era el propio pintor el que comentaba la pintura, como si se trataba de un calígrafo especializado, en el texto adyacente se utilizaban estilos caligráficos lo más cercanos, ornamentalmente hablando, al tipo de trazo utilizado en la pintura.

“Es así que existen calígrafos individualizados como existen pintores individualizados, y puede determinarse el toque personal de cada autor y su mayor o menor arte en el trazado de caracteres. Por otra parte los chinos siempre han pensado que un estilo caligráfico transparenta la personalidad de su autor, diferenciando estados de ánimo o tipos humanos”²²⁴.

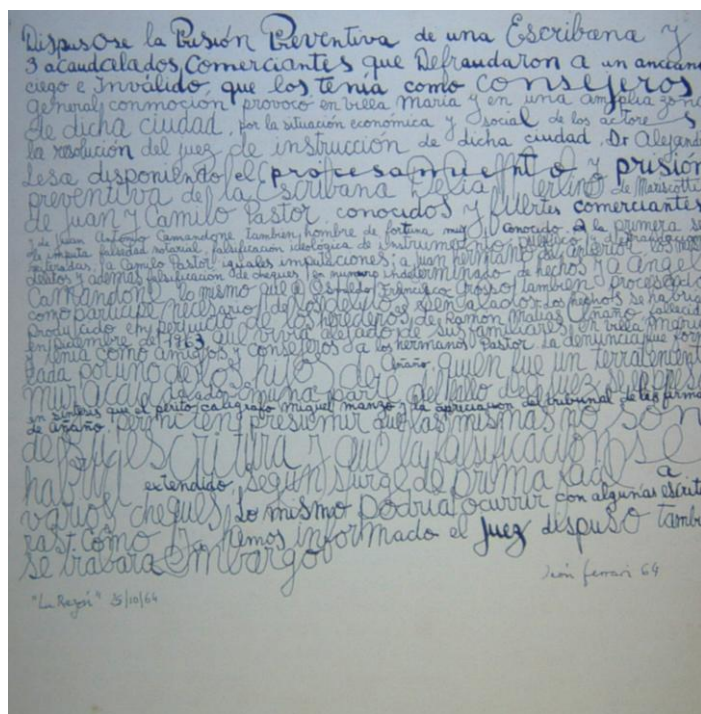
Esta forma de 'leer' las imágenes es indiscutiblemente distinta en el arte occidental.

²²³ OCAMPO, Estela. Op.cit. Pág. 74.

²²⁴ OCAMPO, Estela. Op. cit. Págs. 24 – 25.

"El cuadro, como texto, es un objeto que está destinado a ser percibido como simultaneidad; su lectura es a-temporal. Ello tampoco quiere decir que la captación de su efecto estético no requiera un sosiego en la percepción y una morosidad para el deleite. Pero el tiempo no está incorporado al cuadro como necesidad textual (pese a estarlo como significación)"²²⁵.

Los elementos del cuadro son leídos en diferentes términos, bien por su color, por su jerarquía o importancia dentro de la obra o por la propia composición, pero su lectura siempre deja abierto un pequeño resquicio a las percepciones personales del espectador. Cuando la escritura entra en la imagen, la lectura del texto impone el orden en el que la imagen debe ser contemplada.



²²⁵ MAGARIÑOS DE MORETÍN, Juan Ángel Op.cit. Pág. 43.

Dentro del arte occidental, el manuscrito ha estado relegado tradicionalmente a los cuadernos de notas, bien para la resolución posterior de los proyectos comenzados en él, bien como testimonio personal e íntimo, como en un diario.

Aunque no se hayan desarrollado de manera tan paralela como en oriente, también en occidente los manuscritos buscaban una cualidad estética; pero en este caso no estaban ligados a las artes plásticas. Se imponían cánones propios en la escritura.

Por otra parte, el que la escritura, para una persona que suele realizarla, se llegue a convertir en un hecho mecánico, hace posible que la grafía sea más analizable como trazado, ya que en ella se recogen los distintos estados anímicos, ocasionalmente con independencia de lo escrito. Precisamente su cotidianeidad es lo que los convierte en documentos pocopreciados en su momento, por lo que fuera de los cuadernos o diarios, a no ser que sea dentro de epístolas, prácticamente no existen.

“Si observamos los manuscritos de algunas cartas, advertimos diferentes estados anímicos, que más allá del enunciado, por supuesto, quedan registrados en la caligrafía: alterada, temblorosa, o por el contrario, enérgica, firme, con escasas o ninguna tachadura”²²⁶.

Si esto ocurre en las cartas, documentos que se presupone se envían a otra persona, lo que implica que exista un cierto cuidado en su presentación, qué no se podrá llegar a apreciar en aquellos manuscritos de carácter más íntimo. Siendo un sistema absolutamente estructurado, es ocasionalmente la escritura el aspecto más característico y personal que se puede encontrar en un boceto, ya que está realizada con la única intención de ser leída. El hecho ya sabido de su futura desaparición le confiere una libertad al trazo que no está presente en el resto de grafismos, los cuales tienen una intención primigenia de perpetuación.

²²⁶ PÉREZ MARTÍN, Norma. Op. cit. Pág. 10

Así, serían las partes escritas (manuscritas) dentro de los apuntes las que se plantearían como los factores de mayor carácter personal, aunque permeadas por el grafismo del propio dibujo al que acompañan. Esto acabaría por concederles unas características específicas, que se han adentrado en el campo de la estética propia del objeto, cargándolo con nuevos significados.

PRESENTACIÓN Y RECEPCIÓN DE PROCESO CREATIVO EN LA ACTUALIDAD.

Actualmente, en exposiciones a lo largo de todo el mundo occidental, es más que probable encontrar apuntes, bocetos o cualquier tipo de dibujo o pintura preparatoria referente a alguna de las obras expuestas. La exhibición que se hace de este tipo de trabajo en el ámbito artístico supone -aparte del resto de factores analizados y de manera mucho más directa- un cambio en la recepción del hecho creativo por parte del gran público.

He tomado una serie de ejemplos, todos ellos actuales, que nos permitirán hacernos una idea de cómo este fenómeno -la apreciación del trabajo diario conducente a la obra- ha ido calando en la sociedad. O, más bien, la idea que se pretende transmitir a través de diferentes medios o personas de cómo este proceso debe ser contemplado.

Mi intención cuando recojo esta información es, principalmente, que sea el propio lector el que reflexione sobre la gran importancia que el proceso creativo tiene en los últimos años, y cómo este interés se sigue incrementando.

Para empezar, analicemos cómo es descrita en diferentes medios una exposición sobre Matisse, titulada "Matisse. Pares y Series". Se inauguró por primera vez en el Centro Pompidou de París, en Marzo de 2012. A lo largo de todo este año, la exposición fue itinerando por diferentes museos de carácter internacional, siendo, en todos ellos, una de las grandes exposiciones en la agenda de ese año.

Parte de la información que sobre esta exposición proporciona la página web del Centro Pompidou destaca los siguientes aspectos:

L'approche simultanée d'un même motif selon deux ou plusieurs traitements formels nettement distincts, à travers des variations de cadre, de dessin, de touche, de couleurs, constitue un des traits réguliers et singuliers de l'œuvre d'Henri Matisse. Cette exploration répétitive d'un même sujet effectue des ricochets formels qui ont pour objet l'exploration de la peinture elle-même. Elle est le thème d'une exposition que lui consacre le Centre Pompidou et qui réunit pour la première

fois un ensemble exceptionnel de ces paires et variations, avec soixante peintures, dont les quatre grands papiers gouachés découpés, et plus d'une trentaine de dessins.

À travers ces couples et ces digressions, c'est l'œuvre entier de Matisse qu'il est permis d'appréhender et de comprendre, avec ses ruptures, ses revirements, au delà d'une saisie purement moderniste. Cette circularité temporelle et plastique est soulignée par Matisse lui-même : « Une peinture est comme un jeu de cartes, vous devez savoir depuis le début ce que vous obtiendrez à la fin. Tout doit être travaillé à l'envers et fini avant même que l'on ait commencé. » [Purmann, 1922, p 1936].

Intensifiant le processus de genèse de ses tableaux, il conserve à partir des années 1930 les traces des différentes étapes – à la manière d'« états » gravés – de son travail par des photographies qui forment un « palimpseste » du tableau, un objet qui se construit par avancées, reprises, sauts et retours successifs, mais qui garde la trace de l'idée première, du cheminement de cette intuition.²²⁷

²²⁷ http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-34a85746-fc20-4b48-aafd-3b1ae1c23b0f¶m.idSource=FR_E-608e815c87e48ea7cad1107cfc2f82.

El enfoque simultáneo del mismo motivo en diferentes tratamientos formales, a través de cambios en el formato, el dibujo, la clave o el color, es una de las características constantes y propias de Henri Matisse. Es ésta una exploración repetitiva de un mismo motivo, realizando alteraciones formales que tienen por objeto la exploración de la propia pintura. Este es el tema de una exposición dedicada a él en el Centro Pompidou y que reúne por primera vez una muestra excepcional de estas parejas y variaciones.

Es a través de estas parejas y estas variaciones como podemos captar y comprender toda la obra de Matisse , con sus fracasos, sus vueltas, más allá de una entrada puramente modernista. Esta circularidad temporal y plástica queda resaltada por el propio Matisse: "una pintura es como un juego de cartas, lo que se necesita saber desde el principio es qué se obtendrá al final. Todo debe ser trabajado hacia atrás y terminado incluso antes de haberlo iniciado. "[Purmann, 1922, p 1936]

Se intensifica el proceso de génesis de sus pinturas, y se conserva mejor la traza de estos pasos desde la década de 1930 - como «estados» de un grabado - con las fotografías del proceso de sus obras formando un "palimpsesto", un objeto que es construido por los avances, contingencias, saltos y vueltas sucesivas, realizando un seguimiento de una idea, de la trayectoria de una intuición.

Sobre esta misma exposición el diario EL PAÍS recogía el artículo "Cuando Matisse plagiaba a Matisse", escrito por Miguel Mora y publicado el 6 de marzo de 2012. (extractos)

"El Pompidou de París revisa a través de 60 pinturas y una treintena de dibujos el genio investigador del artista a través de su obsesión por las series y las repeticiones

Desde que empezó a pintar en serio hacia 1898 hasta que se le apagó la luz en 1952, Henri Matisse (1869-1954) hizo de la repetición, las digresiones, las parejas de cuadros y las series y variaciones sobre el mismo tema una especie de reto doble: se medía a sí mismo y al mismo tiempo investigaba sobre el misterioso proceso de la creación pictórica. Como un científico en el laboratorio, o quizá como un Warhol sin su factoría y adelantado a su tiempo, el pintor viajó desde el puntillismo primerizo hasta las maravillosas figuras de papeles recortados de los años cincuenta por todas las fases y rupturas de las vanguardias mientras reflexionaba sobre el color, la materia y la forma copiándose y corrigiéndose a sí mismo.

Ese obsesivo ejercicio de estudio y estilo que, en manos de un gigante como él, resulta sencillamente deslumbrante, es el centro de la exposición que abre hoy el Centro Pompidou de París. El museo examina con lupa la extraña afición de Matisse a plagiar y mejorar a Matisse a través de 60 pinturas y una treintena de dibujos, llegados de medio mundo y ordenados por orden cronológico, cada oveja con su pareja o con la serie que le corresponde.

Una mirada inédita y fascinante que, según explica su autora, la comisaria Cécile Debray, "intenta ayudar a comprender mejor el proceso creativo de Matisse y la génesis de su obra, porque en todas las etapas de su vida se dedicó a multiplicar las variaciones sobre temas o motivos, encuadres, colores, estilización, con un coraje y una coherencia asombrosos".

La comisaria cree que la exposición, que tras cerrar en junio en París, visitará Copenhague y el MoMA, resume una "tensión permanente en la obra de Matisse y que le dio su fuerza y su profundidad: la dualidad entre el brote rápido y espontáneo y la elaboración lenta".

El pintor dijo que pintar es "como un juego de cartas" porque antes de empezar uno tiene que saber lo que quiere hacer al final. Esa obsesión por mantener (o superar) la idea original y la frescura al final del proceso le llevó a usar la fotografía para captar su primera intención y no dejarse llevar (o sí) por el acto físico de la pintura. Una vez, expuso su Naturaleza muerta

con magnolia junto a las fotos de sus estados anteriores, y en 1945 colgó en la galería Maeght seis cuadros a medio terminar colocando a su lado algunas fotos en blanco y negro: unas eran los primeros bocetos, otras reflejaban su apariencia posterior. Una sala especial evoca aquel experimento de *work in progress* e instalación, inventados por Matisse décadas antes de que se acuñaran los términos.

Él lo explicó con la sencillez de los grandes: "Trabajo desde el sentimiento. Tengo una idea del cuadro en la cabeza, y quiero realizarla. Puedo, muy a menudo, repensarla. Pero sé dónde quiero que acabe. Las fotografías que tomo durante la realización de la obra me permiten saber si la última idea se adapta mejor al ideal que las anteriores. Si estoy avanzando o retrocediendo".²²⁸

Me gustaría llamar la atención sobre una serie de frases y palabras que aparecen en este artículo y que creo que contribuyen a reafirmar algunas de las visiones que ya he recogido en esta tesis.

Una de ellas es cuando se hace referencia a la investigación que hace Matisse sobre el misterioso proceso de la creación pictórica. Se trata de captar la atención del espectador hacia lo misterioso, hacia lo desconocido, como si la observación de los trabajos expuestos permitieran llegar al conocimiento de EL proceso de la creación (no el de Matisse, sino el proceso en sí)

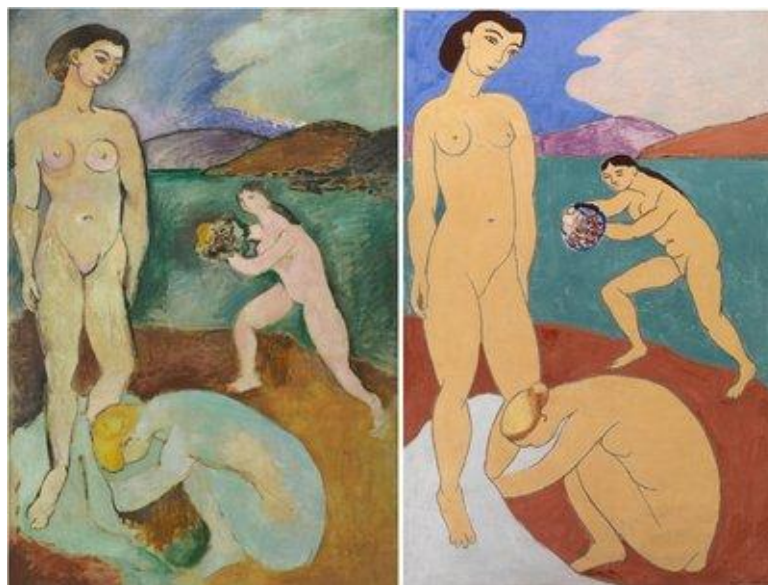
Por otra parte, resulta chocante algo que ya aparece en el título, la palabra plagio, que siempre conlleva un cierto aspecto despectivo, ya que implica la copia de la obra de otra persona con la intención de hacerla parecer como propio. Ni siquiera el uso sería adecuado dentro del contexto. Aunque es en la frase "la extraña afición de Matisse a plagiar y mejorar a Matisse" donde el carácter desdeñoso parece más marcado. Matisse se plagia para mejorar su obra. Otro aspecto llamativo de esta frase es el hacer mención a una 'extraña afición'. ¿Extraña? Que los artistas de diferentes épocas hayan realizado varias obras muy similares entre sí -por variedad de razones- es una constante. Tratar de llamar la atención sobre un hecho, planteándolo como extraño, es antes una estrategia publicitaria que un hecho.

²²⁸ http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/06/actualidad/1331063964_890140.html

En definitiva, y de acuerdo con este artículo, se nos muestran (y se nos develan) los misterios (aquello que debería permanecer oculto) que llegan a generar las obras maestras (verdaderas), a la vez que se nos muestran los fallos (la debilidad y la humanidad) de uno de los GENIOS de la historia del arte que, aún así, nunca dejó de avanzar.

Si bien la exposición se presenta como algo novedoso, sigue recogiendo (al menos según este artículo) entre las premisas que la generan algunas ideas que trasladan al espectador al pasado. Quizá el problema es que se trata de teorizar en términos generales y de dar ciertas teorías como visiones cerradas. Creo que de esta manera, en vez de presentar la obra de Matisse de una manera aperturista, se sigue presentando la obra desde un punto de vista muy cerrado. Diferente al anterior, quizá, pero cerrado, igualmente. La opinión que se vierte sobre el trabajo de Matisse acaba resultando limitada, parcial y, en mi opinión, bastante alejada del propósito con el que el pintor realizaba este trabajo.

Esta misma exposición, a finales del año de 2012, se inauguró en el Metropolitan Museum de Nueva York, pero le cambian el nombre: "Matisse. Tras la pintura verdadera". La página web del Museo recoge lo siguiente.



Henry Matisse. "El lujo I" y "El lujo II". (1907 - 1908)

*Henri Matisse (1869–1954) was one of the most acclaimed artists working in France during the first half of the twentieth century. The critic Clement Greenberg, writing in The Nation in 1949, called him a "self-assured master who can no more help painting well than breathing." Unbeknownst to many, painting had rarely come easily to Matisse. Throughout his career, he questioned, repainted, and reevaluated his work. He used his completed canvases as tools, repeating compositions in order to compare effects, gauge his progress, and, as he put it, "push further and deeper into true painting." While this manner of working with pairs, trios, and series is certainly not unique to Matisse, his need to progress methodically from one painting to the next is striking. Matisse: In Search of True Painting presents this particular aspect of Matisse's painting process by showcasing forty-nine vibrantly colored canvases. For Matisse, the process of creation was not simply a means to an end but a dimension of his art that was as important as the finished canvas.*²²⁹

En este caso, resulta interesante el uso del término "verdadera" en el nombre de la exposición, lo que parece pautar el proceso de una manera aún más cerrada de como se planteaba en el artículo de "El PAIS". Pero en este escrito, esta sensación queda difuminada, sobre todo en la frase final del párrafo.

Sobre esta exposición del Metropolitan apareció un artículo en el periódico 20 minutos. Lo que más llama mi atención, en este caso, es que se trata de un periódico gratuito, muy popular, y que en ningún momento pretende ser una publicación especializada. Esto nos da una idea, no sólo de la popularidad que las exposiciones de arte tienen actualmente; ni siquiera se realiza en España, ni parece que así pueda llegar a ser. También nos revela que una exposición que se centra en mostrar cómo trabaja un artista es algo que resulta, o se cree que puede resultar, muy atrayente e interesante para un amplio grupo de personas. En este caso, el lenguaje que se utiliza es bastante llano, claramente dirigido a un extenso número de personas,

²²⁹ <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/Matisse>.

Henri Matisse (1869–1954) fue uno de los artistas más aclamados de Francia durante la primera mitad del siglo XX. El crítico Clement Greenberg - escritor en La Nación en 1949- lo llamó un "maestro convencido no podía evitar pintar tanto como respirar". No es sabido por muchos, pero la pintura rara vez fue una tarea fácil para Matisse. A lo largo de su carrera, cuestionó, repintó y reevaluó su trabajo. Utilizó sus lienzos finalizados como herramientas, repitiendo composiciones para comparar los efectos, medir su progreso y, como él decía, "llegar de manera más y más profunda a la pintura verdadera". Aunque esta manera de trabajar con pares, tríos y series ciertamente no es exclusiva de Matisse, es sorprendente su necesidad de progreso metódico de una pintura a la siguiente. "Matisse: En busca de la pintura verdadera" presenta este aspecto particular del proceso de pintura de Matisse, mostrando cuarenta y nueve lienzos de color vibrante. Para Matisse, el proceso de creación no era simplemente un medio para un fin, sino una faceta de su arte que era tan importante como el lienzo terminado.

en un principio no relacionadas con el mundo del arte. El artículo, en el que remarco las frases que me parecen más significativas, es el que sigue:

*Henri Matisse (1869-1954), uno de los artistas de más talento de la primera mitad del siglo XX, tenía fama de ser un hombre seguro de sí mismo, que pintaba sin dudas, con una naturalidad innata que algunos críticos asemejaban al acto involuntario de respirar. **No se habla con frecuencia de la dificultad del creador para plasmar sus ideas sobre un lienzo. Cuestionaba, volvía a pintar y reconsideraba cualquier obra, era su espectador más estricto.***

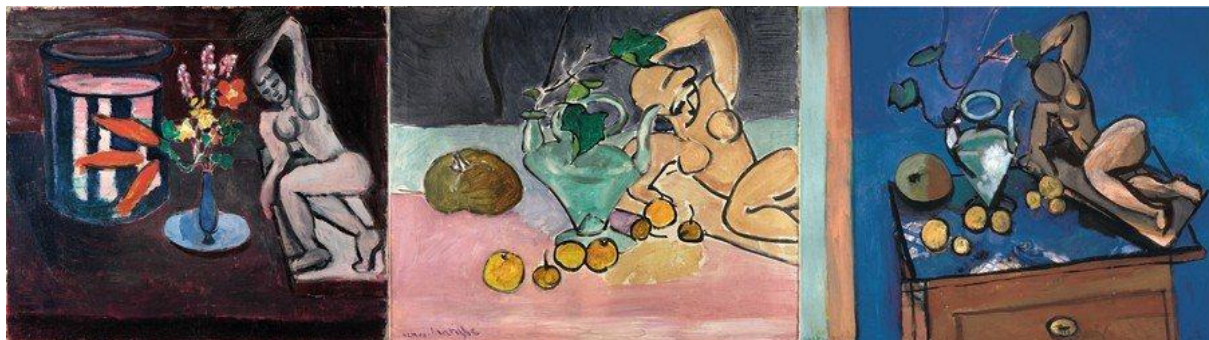
Matisse: In Search of True Painting (Matisse: en busca de la pintura verdadera) es la exposición estrella del Museo Metropolitano de Nueva York para este invierno. La pinacoteca inaugurará el 4 de diciembre una muestra con 49 lienzos de colores vibrantes que documentan el proceso perfeccionista de repetición, cambios y versiones a los que sometía cada idea.

*En sus comienzos solía tener en la cabeza los trabajos de Paul Cézanne y Paul Signac en mente. Copiaba a los maestros para entrenarse, pero con pinceladas, colores y técnicas que cada vez se alejaban más de la imitación. En 1906 retrató a un adolescente en un pueblo pescador (Joven marinero I). La segunda versión fue fundamental: la figura tenía colores planos y la deformación producía un efecto tan drástico que Matisse **no se atrevió a atribuirse el dibujo**: dijo a sus amigos que Joven marinero II lo había pintado un vulgar cartero local. Con el curioso par de trabajos, el artista inició el camino hacia el fauvismo.*

*La experiencia le sirvió para seguir con una concatenación de pinturas que le ayudaron a desprenderse progresivamente de las formas definidas. La exposición incluye el trío de obras tituladas El lujo (1907-1908), testimonios claros del entusiasmo por el nuevo método. **Vistos en conjunto, los trabajos revelan lo que intrigaba al autor en aquel momento: la duda sobre el momento en que una obra se podía considerar terminada.***

*El siguiente paso fueron las series. Entre 1916 y 1920, Matisse creó colecciones de dibujos y lienzos que en conjunto capturaban la esencia de un mismo motivo. En los años treinta incorporó la fotografía a sus experimentos para inmortalizar el proceso de algunas de sus obras y poder pintar directamente encima de ellas, **desfigurarlas mientras las comparaba con su antiguo aspecto**. Matisse siguió aferrado al cambio, exponiendo en años posteriores esas fotos para que el espectador fuera partícipe de la receta.*

*Utilizaba las obras terminadas como herramientas, repitiendo composiciones para comparar el efecto con respecto a la anterior. Con el proceso de criba, deseaba contemplar por fin "la pintura verdadera". El trabajo por series no es exclusivo de Matisse, pero sí que resulta infrecuente **la necesidad de emprender un camino de lienzo en lienzo**: el artista es inventor de un progreso metódico que recuerda al avance de las casillas del tablero de un juego de mesa.*²³⁰



Es quizá este artículo -el que en un principio se podría considerar menos erudito- el que creo que recoge la información de manera más plausible y con el que estoy más de acuerdo en cómo expone las ideas. Algo tan sencillo como entrecomillar la expresión "pintura verdadera" deja abierta la interpretación que de este proceso puede hacerse.

Las razones a las que esto se debe creo encontrarlas en que, precisamente por tratarse de una publicación no considerada como especializada, parece no tener la necesidad de presentar teorías complejas con un lenguaje rebuscado. Tampoco trata de sentar cátedra, sino que, al presentarse casi como un artículo de opinión, acaba por estar más cercano, al menos según mi opinión, al espíritu bajo el que se presenta el proceso creativo. Metódico, sí. Pautado y clasificado, eso sería más difícil de afirmar categóricamente.

²³⁰ <http://www.20minutos.es/noticia/1649122/0/henri-matisse/pintura-verdadera/exposicion/>

Henry Matisse. De izquierda a derecha: "Peces dorados" (1912). "Escultura y jarrón de hiedra" (1916). "Escultura y jarrón de hiedra" (1916 -1917)

A continuación, recojo información sobre algunas de las exposiciones temporales que, durante 2013, han tenido lugar en el Museo de Prado. Lo hago con la intención de presentar este museo como ejemplo de institución de corte clasicista y conservador, pero también, sobre todo desde hace unos años, muy popular. En este caso recojo mi propia experiencia, tras una visita realizada al Museo a finales de enero de 2013

Comenzaré mencionando la exposición "El joven Van Dyck", la cual estuvo en el Prado entre el 20 de Noviembre de 2012 y el 3 de marzo de 2013. Esta exposición fue presentada como uno de los grandes acontecimientos culturales del año, y el número de visitantes fue altísimo, como se podía atestiguar por las largas colas y la gran cantidad de personas en las salas.

En ella, aparte de numerosas pinturas de sus diferentes etapas, hay que hacer mención especial a una serie de dibujos preparatorios, presentados en la exposición de tal manera que se busca que el espectador pueda encontrar por sí mismo las relaciones entre el o los dibujos, y la pintura en la que derivaron. Asimismo, entre las pinturas, se presentan varios estudios - sobre todo de cabezas y brazos- algunos de los cuales se relacionan de manera directa con algunas de las obras de Van Dyck, e incluso con varias de ellas.

Otra de las exposiciones temporales (30 de octubre de 2012 - 10 de febrero de 2013) que en ese momento había en el Museo era la dedicada al paisajista Martín Rico, en la que, aparte de numerosos cuadros, se exponían 40 cuadernos de apuntes. Es más, en la exposición se menciona la compra de estos cuadernos 5 años atrás, como el desencadenante para la realización de dicha exposición.

También en estas fechas (6 de noviembre de 2012 - 10 de febrero de 2013) se exponía una de las obras recientemente localizadas en los fondos del museo y restauradas para su exhibición: un "San Juan Bautista" de Tiziano. Se exponía conjuntamente con otras dos pinturas del mismo autor, con el mismo motivo y muy similares entre sí. Así explican en la página del Museo esta serie de imágenes:

Cuando pintaba una obra, y previendo eventuales encargos, Tiziano solía realizar simultáneamente una copia. Esta copia se conservaba en la bottega hasta que Tiziano decidía transformarla en una réplica. Para ello introducía pequeños cambios que la diferenciaban de la composición de la que derivaba y convertían la réplica en un nuevo original. En ese momento se hacía

una nueva copia, a fin de guardar un ricordo para eventuales réplicas. El resultado es que no hay dos ticianos idénticos. [¿No debería ser esto evidente?]

Este proceso se observa en las radiografías de las obras que se incluyen en la exposición, ya que muestran invariablemente la composición de la que parten. La radiografía de la última versión, la del Escorial, muestra una composición diferente a la que se ve en superficie, con un santo más musculoso que viste un chaleco de piel de camello abotonada y descansa su mano derecha sobre el pecho, es decir, reproduce la obra del Prado. De la misma manera, la radiografía del Bautista del Prado deja ver el cuadro de la Accademia, el más temprano.

Los tres San Juan Bautista proporcionan el ejemplo más dilatado en el tiempo del modo cómo Tiziano realizaba sus réplicas, pues entre la primera versión (Venecia, h. 1530-32) y la última (El Escorial, h. 1565-70), median aproximadamente treinta y cinco años.²³¹

En estas tres exposiciones, por la forma en la que las obras se presentan y por el tipo de comisariado que se hace en ellas, podemos apreciar la importancia que en la actualidad se le da al proceso de creación de las obras. En estos casos, tratándose de artistas de los siglos XVI, XVII y XIX podríamos apreciar la absoluta resignificación que, de cara al público, se ha hecho de todas estas obras.

Decir que el espíritu que movía a Tiziano a realizar réplicas de sus obras era muy similar a la investigación que realizaba Matisse cuatro siglos después no sería más que una opinión. Aunque una opinión más que plausible. Lo que es evidente es que, aunque no fuera así, en la actualidad, la forma de presentar las obras, independientemente de lo que moviera a sus autores a realizarlas, las acerca conceptualmente.

Este mismo año (2013), desde el 20 de marzo hasta el 16 de junio, el Museo del Prado organizó una exposición enteramente conformada por dibujos: "El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya." Sólo el hecho de organizar esta exposición lo considero suficientemente significativo. Aún así, considero que en la labor curatorial se siguen cometiendo algunos fallos, la gran mayoría por querer teorizar en exceso.

²³¹ <http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/tiziano-emsan-juan-bautistaem/exposicion/>

Es frecuente que, en las cartelas que acompañan a las obras, se recojan para qué obras posteriores sirvieron de modelo, o incluso que 'no se conoce la relación de un cierto dibujo con obra alguna'. Pero lo que más me sorprendió fue que, haciendo alusión a un dibujo de Murillo, "San Francisco de Paula", fechado entre 1670 - 1675, se asegura que dicha obra fue concebida como obra independiente. Aunque en la misma cartela se comenta que esta misma figura aparece en varios de los lienzos del pintor. La única razón que parece apoyar la idea de este dibujo como "obra independiente" es el grado de acabado y detalle, muy minucioso, desarrollado. Estas mismas aseveraciones se repiten en varios dibujos de Ribera, presentes en la misma exposición.

Esto contribuye, desde mi criterio, a confundir al espectador, arraigando aún más los conceptos de finitud y perfección en el público. A modo de anécdota, comentaré una situación con la que me encontré durante la visita a esta exposición. Al lado del "San Francisco de Paula" que ya he mencionado, se encontraba otro dibujo, también atribuido a Murillo, bajo el título "Las lágrimas de San Pedro". Se trata de un dibujo algo más pequeño que el anterior, realizado con pluma, de carácter muy espontáneo. Un grupo de mujeres que se encontraban a mi lado hicieron el siguiente comentario: -"Me gusta más éste (el de "San Francisco"), Éste está como sin acabar, ¿verdad? -

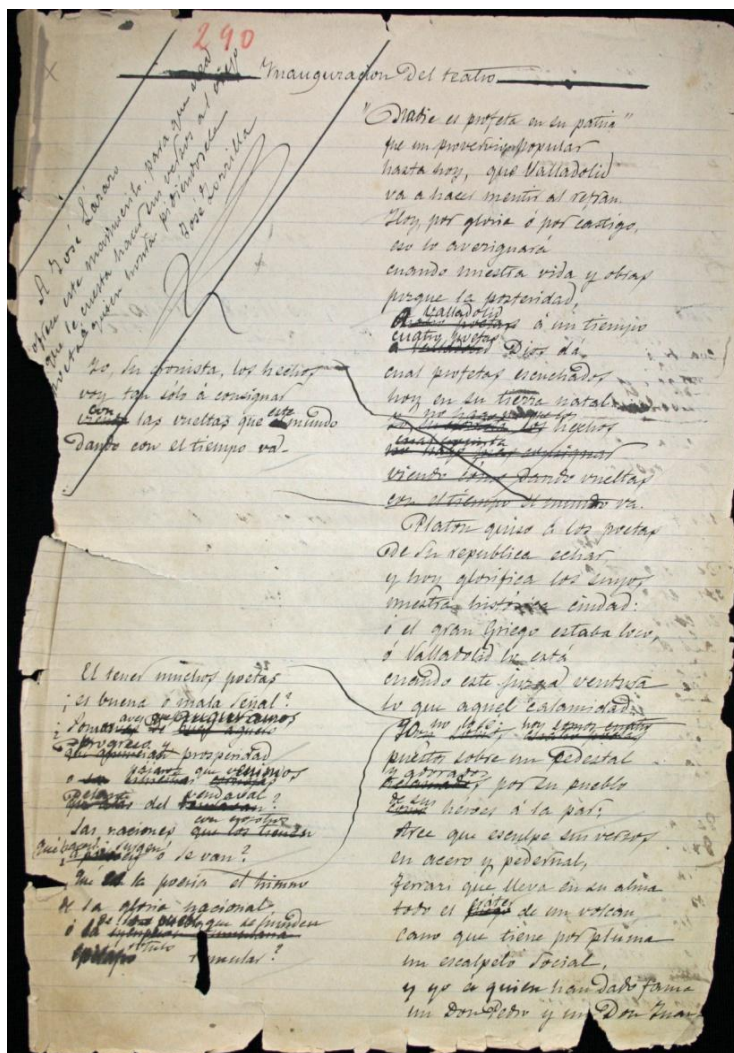
Otra anécdota del mismo corte. Durante la celebración del pasado Día del Libro (23 de Abril de 2013), asistí a una actividad propuesta en la Fundación Lázaro Galdiano, "El proceso de creación en la literatura y el arte: de los primeros apuntes a la obra original."²³²

Ante la visión de una página escrita por Zorrilla, en la que hay varios tachones y correcciones sobre una composición poética, los comentarios de los presentes apuntaban, con una cierta condescendencia, a lo humano que resultaba el acto, seguido de frases del tipo: -"Todo el mundo se puede equivocar." -

Creo que esto nos permite observar que, a pesar de los grandes cambios que se han dado en la teoría sobre el dibujo en los últimos 100 años, y aunque desde los museos hayan proliferado las exposiciones en las que se pone de relieve la importancia del proceso creativo, la forma de presentarlo no consigue el efecto que debería. Aunque parece existir la pretensión de que la

²³² Se puede encontrar más información sobre esta actividad en la dirección web: <http://bibliotecalazarogaldiano.wordpress.com/2013/04/19/el-proceso-de-creacion-en-la-literatura-y-el-arte-de-los-primeros-apuntes-a-la-obra-original/>

valoración del hecho artístico se amplíe más allá de la obra final, el resultado aún no se ha conseguido. Los viejos valores, en muchos aspectos, permanecen.



La educación precisa para apreciar estos elementos por sus características artísticas no ha llegado todavía a un amplio sector de la población, aunque el interés que se muestra hacia ellos vaya en alza. Pero las conclusiones a las que muchas personas siguen llegando acaban resultando pobres y más ligadas a aspectos económicos o personales -fetichismo, dogmatismo- que realmente artísticos.

El mito del genio creador sigue fuertemente arraigado en nuestra sociedad, con el beneplácito de las instituciones. Resulta más sencillo promover ese tipo de valores -ya fijados y que, en última instancia, generan beneficios económicos- que ofrecer una educación de carácter crítico, que permita apreciar estas obras desde múltiples puntos de vista.

CREACIÓN Y DOCENCIA.

OPINIONES DE CREADORES ARGENTINOS CONTEMPORÁNEOS

Como ya adelanté en los agradecimientos, en este capítulo recojo una serie de entrevistas que realicé durante mi estancia en Tucumán a un grupo de personas que cumplen el doble papel de artistas plásticos y profesores. En ambas disciplinas desarrollan su trabajo, viviéndolas con la misma intensidad y entrega. A todos ellos les estoy profundamente agradecida por su colaboración y, por supuesto, por sus enseñanzas. Asimismo, espero que ayude a clarificar el enfoque personal que, en algunos aspectos, llega a tener este trabajo.

Cada uno de ellos se dedica a una rama del arte bastante diferenciada, lo cual considero enriquecedor a la hora de observar cómo se afronta el proceso creativo cuando el enfrentamiento se dirige a diferentes disciplinas.

Espero que sus respuestas puedan servir para la reflexión, y que aporten nuevas facetas a lo que este trabajo aporta.



Artista visual. Se forma en la escuela de Bellas Artes de la UNT y en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán en la que imparte clase actualmente como profesor asociado e investigador.

En 1989 se le otorga la beca "Guillermo Iglesias" de la UNT, es becario en el taller de Leo Vinci y becario en la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova con el maestro Juan Carlos Distéfano.

En 1994 es invitado por la Universidad Politécnica de Valencia, donde realiza tareas docentes y plásticas como la escultura monumental en la entrada de la Universidad de San Carlos de Valencia, España.

Ha desarrollado una intensa actividad escultórica para entidades públicas, privadas y religiosas de carácter monumental y de culto. Actualmente es miembro del Instituto de Investigación sobre Cultura Popular y del Instituto de Arte y Producción de la Facultad de Arte de la UNT.

Algunas distinciones: 1983: Seleccionado para el Premio Braque. 1984: Mención Honorífica XXV Salón Nacional de Tucumán. 1988: Mención Honorífica en el XXXIII Salón de San Fernando de Buenos Aires.

En líneas generales, ¿cuál es el proceso que sigue a la hora de comenzar la realización de una obra?

Realmente no tengo un proceso a seguir, no siempre parto de la misma manera. Al trabajar con materiales orgánicos, en ocasiones la propia forma del material me sugiere ideas. Otras, el primer disparador es una historia que me cuentan. A veces comienzo a trabajar y a medida que voy armando el trabajo, como en un diálogo, la misma pieza se va armando. No siempre sé hacia donde voy. Puedo estar llevando una línea de trabajo y, de repente, cuando encuentro algo que me inquieta, abandono lo que venía haciendo y me vuelco en eso, que no sé lo que es.

¿Hace uso del boceto?

Trabajo con los bocetos en diferentes etapas. Primero para tener una idea general, tomar medidas, ver qué tipo de material voy a utilizar y cuanto voy a necesitar... A partir de ese momento, al trabajar con elementos orgánicos que aparecen ya con formas establecidas, ocasionalmente modifico sobre el boceto, sobre el cual llevo a ver las diferentes resoluciones a las que puedo llevar ese trabajo.

¿En qué suele basarse como primer disparador para la obra: imagen, escritura...?

Indistintamente. Hay veces que puede surgir de una imagen, de una leyenda que me cuenta un amigo... a veces surgen de la nada, de manera casi casual. Por ejemplo, un día conduciendo por la carretera vi un cartel que anunciaba el paso por un río, el Río Desarenador. El cartel había sido manipulado por alguien y lo que se leía era Río Desapenador. Esa sola palabra me generó una imagen a partir de la cual armé un personaje.

¿Reutiliza el boceto? ¿Cuántas obras pueden llegar a escindirse de una misma idea?

De vez en cuando. Tengo una cierta cantidad de personajes tipo, a los cuales voy modificando o agregándoles elementos. No me interesa en ciertos casos buscar un nuevo personaje, sino conferirle una mayor carga emotiva al que ya está planteado.

Un mismo personaje me va generando diferentes estados; lo planteo en diferentes lugares, le cambio el color o le agrego componentes para llegar a distintas conclusiones.

Cuando hace uso del color sobre la escultura, ¿realiza un boceto previo de esa pintura?

No. En esos casos voy pintando directamente sobre el soporte. Pero siempre tengo una idea previa de aquello que deseo conseguir. En ocasiones me marco limitaciones sobre el uso del color, como una imposición propia, pero no hago uso del boceto. En los casos en que utilizo el color trato de acercarme a técnicas tradicionales con un fin estético y artístico, realizando composiciones similares a las que aparecen en la cerámica, o haciendo uso de las técnicas artesanales de la policromía; pero siempre que marcó unas pautas a seguir, éstas son de carácter personal.

¿Hace algún tipo de distinción entre el boceto y la obra?

En mi caso, llevo un cuaderno de apuntes del que tiro con cierta frecuencia, en ocasiones modificando algunos de estos primeros apuntes. Aunque a veces encuentro en ellos una belleza especial que los conferiría en tales casos como obra en sí mismos, que no tienen que ser más trabajados. Pero no todos, sólo algunos.

Dentro de su proceso de trabajo, ¿considera al boceto imprescindible?

Aun que no siempre utilizo el boceto, creo que sí es mejor usarlo. A veces he trabajado directamente en el material, pero no es frecuente. Pero no siempre me da buen resultado. Aunque parta de un boceto tan mínimo que puede parecer una caligrafía, éste me soluciona el espacio y me da una visión de conjunto de la obra que no podría conseguir de otro modo.

¿Considera al boceto como un elemento más personal que la obra, en el que se vuelca una mayor intimidad?

Creo que sí. Algo se va perdiendo en el transcurso del proceso que lleva la obra a término. El hecho de repetir y repetir hasta que el resultado es el deseado hace que parte del ese primer espíritu quede en el camino.

¿Qué materiales y técnicas suele utilizar para realizar los bocetos?

Para el dibujo utilizo lápiz común sobre papel. Cuando realizo obras de gran tamaño, hago pequeñas maquetas en madera o metal, las cuales acaban quedando como pequeñas obras.

La elección del material para el boceto, ¿se corresponde con el de la obra final?

No siempre

¿Cree que existe algún tipo de variación conceptual al realizar tal cambio?

Al ser previamente consciente de que ya será otro material el que maneje, al trabajar ya con esa idea de material definitivo, no hay ningún cambio importante. Normalmente la maqueta sólo la realizo para solucionar el espacio. En esos casos, de obras de gran tamaño, puedo realizar muchos más dibujos, pero eso se debe a la complejidad técnica que supone el trabajar con ensambles. En esos casos, el proyecto técnico se vuelve imprescindible.

Contemplando la totalidad de su obra, ¿cree que es posible que algunos trabajos se conviertan en bocetos, en disparadores para los siguientes?

Si. Incluso a veces realizo juegos en los que busco el cambio de tamaño. Pero eso se debe a una cuestión más bien experimental. Ver cómo sería esa otra posibilidad.

¿Considera que existe algún límite entre la obra y el boceto?

Cuando lo que se plantea es un cambio de dimensión y/o material, el límite es perfectamente claro. En otras ocasiones, ese límite se desdibuja. Trato de dialogar con el material en todo momento, planteando la obra desde su comienzo, en la cual voy depositando mi cariño y mi energía. En esos casos, el límite probablemente venga marcado por uno mismo.

¿Cree que un boceto tiene que ser inacabado?

No.

¿Le otorga a los bocetos un carácter más íntimo, más personal, que aquel que le da a la obra?

Es posible. Hay bocetos, particularmente algunos cuadernos, que guardo con especial amor. Gracias a ellos descubro el paso del tiempo, veo todo lo que he aprendido, aquello que me han dejado... veo mis estados de ánimo y descubro en ellos nuevas facetas gracias a la distancia en el tiempo con la que ahora puedo observarlos. Muchas veces los contemplo con añoranza.

En el caso de que se le pidiera hacer una exposición con sus bocetos, ¿realizaría algún tipo de selección?

Sí, creo que hay cosas que no deben ser mostradas. Por ejemplo dibujos que estén rotos, manchados... Me basaría principalmente en el estado de conservación de los elementos a mostrar.

¿Hace alguna distinción entre un apunte tomado en una hoja suelta y uno tomado en un cuaderno?

Creo que sí. Las hojas sueltas dan muchas vueltas, a veces las cuelgo en el taller, las cambio de sitio... generalmente, acaban por perderse. Pero en un cuaderno... quedan.

A la hora de realizar un boceto, ¿se deja llevar por la espontaneidad o parte de alguna idea medianamente concreta?

Frecuentemente lo pienso; tengo una vaga idea de qué es lo que quiero, aunque no sepa cuál es el camino que voy a tomar. Me voy manejando dentro de un cierto espectro.

¿Alguna vez ha hecho uso del garabato?

Sí, aunque lo hacía más bien al principio de mi carrera. Solía jugar con la línea, esperando a que 'algo' apareciera. Después, es como si te volvieras más duro.

Generalmente, ¿qué le cuesta más, llegar a un primer boceto o desarrollarlo como obra?

El desarrollo de la obra. El boceto normalmente no precisa de demasiada elaboración, pero en este caso también se debe a las características específicas de mis obras, en las que habitualmente hay una gran complejidad técnica.

¿Considera que en su obra aparece la espontaneidad?

En ocasiones hay todo un proceso, que no se ve, y que para mí resulta gratamente espontáneo. A veces me dejo llevar por la forma natural de un material; un pedazo de madera, un cardón... lo trabajo tal y como se me presenta, pero siempre con la idea de no perder esa forma y de que no aparezca como un elemento labrado, sino natural. Es una especie de espontaneidad artificiosa, pero aún así, se genera de forma espontánea.

Finalmente, ¿Considera que existe algún tipo de pauta dentro de su proceso creativo?

Muchas veces las pautas vienen dadas por el material que manejo, o bien por una técnica autoimpuesta. Pero no creo que la pauta llegue al proceso creativo. Ocasionalmente, cambio piezas entre diferentes esculturas según las voy trabajando, pero no lo sigo como una pauta, sino que es algo que surge en el momento.



Alcalde nació en Tucumán en 1953. Realizó la licenciatura en Artes con especialidad en Pintura en la Facultad de Artes de la UNT, y en la Escuela de Bellas Artes de la UNT la carrera de técnico ceramista. Desde 1978 participa en exposiciones colectivas en Tucumán y Buenos Aires.

En 2013 el Museo Provincial Timoteo Navarro de Tucumán le dedicó una retrospectiva en la que se pudieron contemplar obras realizadas desde 1980 hasta la actualidad.

En la actualidad continúa produciendo y trabaja como docente del Taller Rotativo de 2° año de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la UNT

¿Cuál es, básicamente, el proceso que sigue a la hora de crear una obra?

En general mi trabajo se origina a raíz de dos tipos de disparadores diferentes: o bien una propuesta plástica, una imagen con la que deseo trabajar, o bien un tema que quiero narrar.

En el segundo caso se me hace necesario comenzar a investigar sobre ese tema, para saber de qué forma desarrollarlo. En general, mi primera producción suele partir de pequeños escritos propios sobre los que investigo para finalmente llegar hasta esa propuesta plástica. Es ahí donde comienzo a realizar la búsqueda de la imagen, el lenguaje que voy a utilizar, cómo voy a decirla... y cuáles son las técnicas que voy a utilizar para llevarla a cabo y con qué estética.

Cuando la base primera es ya una propuesta plástica, cuando no se tiene el concepto o la sustancia sobre la cual comenzar el trabajo, el proceso es más largo. Es como si se tuviera algo en un cajón pero que aún no se sabe bien cómo sacarlo. Me resulta mucho más fácil tener el tema a desarrollar.

¿Existe algún tipo de procedimiento pautado en su proceso creativo?

No. Trato de confiar en el pensamiento lateral. Hay veces que comienzo escribiendo, luego dibujo, puedo volver a escribir... hasta que aparece mínimamente armada la idea. No espero a tener completamente resuelta una imagen para comenzar en su desarrollo plástico. Creo que el proceso se implica directamente con la creación, una misma idea puede generar creaciones dispares dependiendo del proceso que se haya seguido. No tengo un camino definido. Me guío mucho de lo que pueda llegar a sentir sobre un tema. Es como si trabajara más con el inconsciente, muchas veces no sé qué ocurrirá. Es precisamente eso lo que me gusta, el no saber dónde voy a parar. Cuando he trabajado sabiendo cuál era el final de mi proceso, me resulta muy aburrido; incluso es posible que abandone la obra. Me gusta sentir la imprecisión de hacia dónde estoy yendo. Es normal que me vayan surgiendo cosas a medida que voy haciendo, hasta el punto de tener que realizar adaptaciones técnicas, como el hecho de poder realizar elementos móviles, que puedan poner o quitar de la pintura, precisamente para que ésta no se vuelva tan cerrada. Trato de abrirme todo un abanico de posibilidades a medida que avanzo para así poder elegir.

¿Hace uso del boceto?

No demasiado. Quizá por cuestiones técnicas. A veces resuelvo algunos de mis personajes, para darles forma o expresión, pero de manera aislada. Nunca tengo lo que podría ser un boceto total de la pintura. Siempre voy de lo general a lo particular. Puedo tener una idea más o menos armada de los grandes planos, de la geometría, pero no de los detalles, de hasta dónde voy a llegar. Esa primera composición tampoco suelo recogerla ni documentarla; la tengo en la cabeza y la voy volcando al lienzo.

¿Cuál suele ser el primer disparador en su obra: imagen, escritura...?

En general ambos, no tengo preferencias.

¿Reutiliza bocetos, ideas...?

Sí. Muchas veces lo hago porque son ideas muy amplias. Lo que uno puede llegar a hacer con la imagen es tan acotado que muchas veces no puedo relatar, tal y como lo haría con la escritura, todo aquello que quiero expresar. Si de una idea sólo puedo llegar a expresar una pequeña cosa, es habitual que retome esa misma temática desde distintos ángulos. Sí trato que no sea la misma idea plástica.

¿Considera obra al boceto?

No. Creo que el boceto es un dibujo inacabado; nunca tengo la pretensión de crear una obra con el boceto, sino que no son más que unos cuantos trazos que me ayudan a clarificar mis ideas. Cuando desarrollo un boceto de mis personajes de manera aislada, no existe una composición o una organización. A pesar de que hay gente que lo ve como la obra perfecta, en la que no existe una línea de más ni una línea de menos, que le encuentra a ese dibujo una determinada calidad, yo no comparto esa postura.

¿Cree que el boceto, aunque no sea físicamente, sino como idea preconcebida, es imprescindible a la hora de desarrollar una obra?

Sí cuando se debe a situaciones técnicas, como ya te comentaba con el desarrollo de ciertos personajes, pero no en un sentido más amplio. Sí que recojo composiciones generales, pero más por una resolución técnica de tener que acotarme a un espacio concreto. A partir de ahí voy planteando la pintura. Sólo por el hecho del cambio de escala, teniendo en cuenta que suelo trabajar con pinturas de gran formato, existiría una modificación tan grande que ni siquiera creo que tuviera una correspondencia con el resultado final.

¿Cree que en el boceto existe una mayor intimidad que en la obra final?

Creo que no, creo que es más frío. En mi caso al menos. El boceto solo me sirve para cumplir fines estéticos de composición, pero es en la pintura en sí donde yo me expreso totalmente.

¿Cuáles son las técnicas y materiales que utiliza para el desarrollo de bocetos?

Lápiz, nada más que lápiz.

¿Existe alguna correspondencia con el resultado final?

No. Es más, es común que al trabajar abriéndome caminos para el siguiente paso de mi proceso, el primer boceto que puedo haber realizado desaparezca totalmente en el transcurso de pocos días.

Considerando todas sus obras, como un conjunto, ¿cree que es posible que algunas de ellas se comporten como bocetos de algunas posteriores?

En ese sentido sí, sobre todo cuando el tema a tratar es muy amplio. Pero más desde un punto de vista conceptual que plástico. La retroalimentación existe, aunque trato que el punto de vista y la resolución plástica varíen. Evito los referentes visuales.

Partiendo de la definición de boceto como algo inacabado, ¿cómo definiría el término de inacabado?

No podría decirte hasta que punto de definición llego o quiero llegar en mi pintura. Si bien en ocasiones me han quedado manchas, a veces sigo trabajando sobre una imagen, casi de manera obsesiva, por la necesidad de darle el mayor detalle posible, como para hacerla totalmente veraz. Por otra parte, en la elaboración de la superficie, de la textura, de la riqueza de tonalidades... a veces no sé hasta dónde voy a llegar. Si bien pueden aparecer elementos muy espontáneos, soy yo el que decido cuál es el punto de definición, de terminación aunque éste no haya sido premeditado. Es una necesidad, y nunca sé hasta dónde va a llegar. Mientras que el boceto son sólo unas pocas líneas, en la pintura voy descubriendo a medida que la desarrollo.

¿Le otorga algún tipo de significación de carácter personal al boceto?

En todo trabajo aparece el sentimiento, pero es en la pintura donde vuelco todo el sentido. Ahora, creo que es una característica de la época: el boceto ya no cumple la función que ha podido cumplir en otros momentos históricos. Actualmente estamos concentrados en otras cosas, le pedimos otras cosas a la pintura. Aquí también tendría que aclarar que no realizo pinturas con afán comercial. Son pinturas propias y personales, con las cuales no persigo ningún tipo de ambición económica.

Cuando he realizado pinturas por encargo, en ese caso sí que incluso he llevado a cabo bocetos más 'acabados'. En el caso, por ejemplo, de retratos, el boceto pasa a ser más un estudio. Pero no suelo realizar ese tipo de trabajos. Cuando lo acepto es porque algo en ese trabajo me interesa y, a pesar de precisar del estudio previo del retrato, lo acabo volcando dentro de mi obra personal.

Si en algún momento tuviera que mostrar sus bocetos, o más bien esos estudios de los que habla, ¿realizaría algún tipo de selección?

Sí, pero quizá no tanto esos primeros dibujos. Sí me he planteado alguna vez exponer lo que escribo. Hacer conocer lo que muchas veces es ese primer disparador del cual luego surge la pintura. Nunca le he hecho, aunque siempre he tenido esa tentación. Pero, teniendo en cuenta que trabajo mucho desde lo autorreferencial, es muy normal que desde ese punto llegue al intimismo. Muchas veces he mostrado lo más íntimo, lo más oculto de mí, pero siempre amparado por la ambigüedad que me da la imagen. Si pongo el escrito eso se hace demasiado evidente, es como si me sacaran el escudo. Llegaría a sentirme demasiado descubierto. Por otra parte, conceptualmente, existe una negación, probablemente debido a mi formación. Yo me

he formado en la creencia de que la imagen lo es todo y que es desde ella, y sólo desde ella, desde donde tengo que decir lo que quiero expresar; que la imagen no precisa de nada más para su existencia. Pero entiendo que tal negación es generacional. Si bien en ciertos casos creo que el escrito completaba a la pintura, sin repetirla, no soy capaz de evitar esa negación que nace de mí. En el caso de mostrar dibujos, esos retazos o estudios a partir de los cuales realizo parte de mis personajes, creo que lo haría pero siempre armando otra cosa. Puede que un cuaderno de artista... Para mí no son más que retazos, como hojarasca, y precisarían de una cierta organización para ser mostrados y expuestos, pero en tal caso sí como obra. No sueltos, no solos, porque realmente no les encuentro el sentido.

¿Alguna vez ha retomado bocetos o ideas que habían sido desechadas en un primer momento?

Sí. Incluso con cosas que han estado guardadas durante mucho tiempo, y que es posible que en su momento no surgieran con la intencionalidad de convertirse en nada más, sino como dibujos automáticos. Creo que ocasionalmente he realizado desarrollos inconscientes, a partir de los cuales a veces comienzan a tomar valor pequeñas cosas que en un primer momento podían no tenerlo

¿Ha hecho alguna vez uso del garabato?

Sí. Creo que existen las dos posibilidades. El trabajar buscando conscientemente la forma que deseas que surja, determinados resultados, y el trabajo investigador desde el inconsciente. Muchas veces de un garabato surge una imagen a la que después le encuentro un sentido posterior al acto de dibujar.

En su caso, ¿le resulta más difícil llegar al boceto, a esa primera idea que sirve de disparador, o desarrollarla posteriormente, definirla?

El boceto, llegar a esa primera idea. Es la búsqueda, el llegar a garabatear, a dibujar, hasta que algo aparece. Muchas veces uno no sabe que está buscando, es sólo una sensación que sólo desaparece cuando ese algo se encuentra. Es casi como una catarsis. El resto, el abordar la pintura, para mí, es mucho más fácil. El boceto, la idea, no la puedo forzar. Una vez que eso ya está, la construcción es mucho más fácil.



Artista visual, nacida en Tucumán, Argentina. Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán en el año 1988.

Desde 1996 se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra Práctica de Taller III, IV y V, Pintura Taller “C”, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

Integró diferentes grupos dedicados a la investigación, producción artística y gestión cultural, tales como: FUNDACIÓN EL TALLER, CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO; GRUPO SURCO. Participó de distintas exposiciones, tanto individuales como colectivas, en Argentina, Uruguay, Chile, España y Estados Unidos. Durante 1993 realizó estudios de perfeccionamiento distinguida con una BECA DE FORMACIÓN, otorgada por la Universidad Nacional de Tucumán, y en 1999 obtuvo una beca de iniciación en la investigación, otorgada por el Consejo de Investigadores de la Univ. Nac.de Tucumán, cuyo proyecto desarrolló durante el bienio 2000 / 2001. En 2002 fue seleccionada para participar en el Taller de Investigación “Producción artística y contextos de creación”, organizado por TRAMA – Tucumán. Formó parte del jurado de selección del Premio arte-BA-PETROBRAS 2005.

En el área del trabajo colectivo, entre 1995 y 1999, integró el Grupo TENOR GRASSO, con el que realizó distintas presentaciones y formó parte del colectivo EL INGENIO desde sus inicios hasta 2003. Más recientemente, participó como invitada en acciones diseñadas por los colectivos La Baulera y Viva Laura Pérez. En 2010, junto al colectivo Viva Laura Pérez y a Flavia Romano, obtuvo una Beca Nacional para Proyectos Grupales del Fondo Nacional de las Artes.

En Mayo de 2011 fue invitada a URRRA, Residencia de artistas en Bs As, Argentina, junto a otros dieciocho artistas del resto del mundo. Participó en la Bienal Internacional Siart, La Paz, Bolivia, como una de las Invitadas de Honor en octubre del mismo año.

Diciembre, 2008.

En líneas generales, ¿cuál es el proceso que sigue a la hora de crear una obra?

En general trabajo a partir de imágenes visuales, al menos cuando comienzo a trabajar sobre un nuevo concepto. Una vez que ya tengo la idea, consigo desarrollarla y vengo trabajando sobre ella; cada imagen se vincula con aquella que la sigue.

Utilizo unos cuadernos de apuntes en los que voy dibujando o escribiendo cosas. En ellos también prendo papeles, textos que me llaman la atención... Algo muy rápido, no existe la intencionalidad de que esto se convierta en un dibujo. En ocasiones incluso he usado ese material como parte de exposiciones, funcionando es estos casos como parte de la obra. Pero esa no es en ningún momento su intencionalidad original.

En los dibujos que presento como obra es posible encontrar un acabado muy espontáneo, muy natural, pero tras ellos existe un intenso estudio. En el caso de utilizar personajes, estos han sido contruidos, buscados, estudiados... en los cuadernos es donde aparece todo este proceso, hasta que conseguí que la mano lo dibujara naturalmente.

En el caso de acciones, normalmente trabajo a partir de imágenes, en algunos casos fotografías. En otros casos son los propios dibujos los que me pueden llegar a generar la idea de la acción. No se trata de una metodología pautada, de pasos muy respetados. La idea surge y se va desarrollando de una manera bastante libre.

¿Hace alguna distinción entre un boceto tomado en una hoja suelta y aquel que pueda llegar a tomar en un cuaderno?

No. En el caso de hacerlo en una hoja suelta, siempre lo acabo enganchando o prendiendo al cuaderno. Realmente siempre acaban por ser parte del cuaderno.

A la hora de realizar una pieza, ¿suele trabajar con un número más o menos definido de bocetos? ¿Repite muchas veces una imagen hasta que ésta se conforma como pieza final?

No suelo trabajar con demasiados bocetos previos. Cuando ocasionalmente esto ha sucedido, el dibujo terminaba por endurecerse y, normalmente, acababa por descartarlo. Otras veces, no muchas, aunque desearía que fueran muchas más, muevo la mano y sale. Pero eso es algo que, lamentablemente, no ocurre todos los días.

El primer disparador, ¿suele ser una imagen o se apoya en el lenguaje verbal, en la palabra, para llegar a la generación de una idea?

Indudablemente la imagen. Aunque inmediatamente la imagen se vincula, casi de forma instantánea, a la palabra. Ahí es donde comienzo a desarrollar y analizar los conceptos y los juegos de palabras. Pero en mi caso, la imagen siempre es el origen.

¿Reutiliza bocetos?

Sí. Los mezclo, los combino... En ocasiones utilizo series de signos, poniéndolos en diferentes situaciones. Variando la escala, el soporte, el material... con lo que los resultados varían. En cierto sentido, se podría decir que han sido estos signos los que me fueron pautando la idea, los conceptos que van adheridos a esos signos.

Estos signos, que se repiten en algunas de mis obras, se convierten en los primeros generadores de la idea, la cual se llega a desarrollar en diferentes maneras y lenguajes, proporcionando de esta forma distintas lecturas.

¿Considera que debe haber algún tipo de diferencia entre una obra y un boceto?

Desde una lectura contemporánea, se pueden valorar los bocetos desde un lugar diferente al planteado de manera tradicional. Depende de la situación, de la lectura que se quiera proyectar, de lo que se quiera plantear en una exposición... Son bordes que, hoy en día, me parecen difíciles de marcar.

En mi caso particular, como ya he comentado, he hecho uso del boceto, ocasionalmente, como parte de la obra expuesta. En ciertas instalaciones, en las que trabajaba con dibujos, incluso sobre la pared, he arrancado algunas de las hojas de mis cua-

ernos y éstas han sido situadas dentro de la obra, como parte de ese proceso creativo. Por supuesto, una vez terminada la muestra, he vuelto a guardarlas en su respectivo lugar del cuaderno, como parte de mi archivo. Pero en ese momento me parecía interesante situarlas dentro de ese diálogo.

En el caso de considerar obra al boceto, ¿a partir de qué estado se comporta como tal?

Puede haber ciertas diferencias, pero esto muchas veces viene dado por el propio autor o por el espectador. Depende de las lecturas. Yo aprecio esas diferencias en mis trabajos, cuando llego a considerarlo acabado, ya que básicamente el boceto es lo inacabado. En una primera instancia siempre soy yo la que hace esa consideración, lo cual tiene que ver con mi propio criterio de selección, dentro del proceso creativo.

En tal caso, ¿el boceto tiene que ser inacabado?

Para establecer una diferencia, debería estar inacabado. El concepto de boceto, como históricamente ha sido considerado, quizá ya no tenga vigencia como tal. Un boceto puede ser una pieza, dependiendo del contexto y de quien lo lea. Es el autor, o finalmente el espectador, aquel que define para sí mismo el concepto de inacabado en cada momento.

¿Considera el boceto imprescindible dentro del proceso creativo?

No creo que sea totalmente imprescindible. Depende de cada proceso de trabajo, de cada planteo. Si es más complejo, si es necesario diseñar o tener en cuenta resoluciones técnicas... Aún así, en el caso de piezas complejas habitualmente no basta con comentar, con hacer una descripción verbal. Sin el boceto, muchas veces no es posible visualizar un resultado, sobre todo cuando se está partiendo de una nada.

¿Qué materiales y técnicas utiliza a la hora de abocetar?

Trabajo a partir de dibujo: tinta, lapiceras o bolígrafos, fibras o rotuladores, lápiz... sobre todo mucho lápiz, sobre papel común.

¿Se corresponden estas técnicas con el resultado final?

En el caso de dibujos cambio un poco la escala, aunque no demasiado. Normalmente mis trabajos se sitúan en escala pequeña-mediana. Cuando el cambio de escala ha sido muy grande, he usado pinceles y otros materiales.

En una situación se me pidieron unas determinadas piezas que en origen eran de pequeña escala, pero por razones de carácter comercial tuve que realizarlas a una mayor escala para una exposición en concreto. En esa ocasión fue todo un reto, un conflicto. Al tener que resolverlo de una forma diferente al planteo original, el resultado no fue el que yo había deseado, no funcionó. Creo que hay piezas que tienen determinado formato y que tienen que ver con la adecuación a los materiales y técnicas utilizadas.

Si considera sus obras en su conjunto, ¿cree que algunas de ellas se comportan como bocetos de obras posteriores?

Es posible que algunas de ellas lo sean. Trato de ser ordenada con los procesos y normalmente mis obras son como eslabones que tienden a vincularse. Conociendo este proceso, trato de quebrarlo, ya que no creo que ese aspecto pueda favorecer, ya que tiende a mantenerte en un lugar de comodidad.

Cuando percibo un encadenamiento demasiado constante, trato de salir de éste, cambiando el soporte, el material... Pero siempre pueden servir como bocetos para nuevas piezas, sobre todo en momentos en los que se tiene la cabeza en blanco. Pueden servir como disparador para el acto creativo, aunque finalmente la obra se desvincule de ellos.

Otro caso es el de las acciones. Al tratarlas como elementos irrepetibles, últimamente me estoy planteando el reelaborar los registros tomados para crear nuevas piezas. No ya mostrarlos como registro, ya que de por sí no son más que documentos, sino replantearlas como una obra de distinto carácter.

¿Qué tipo de significado personal, íntimo, le otorga al boceto?

Realmente es como un diario, como una crónica personal. Trasunta inclusive formas que uno hace mecánicamente, palabras que se cruzan, enojos... Una de mis piezas tuvo su origen en un enojo.

Por otra parte, hace poco traje al taller mi dibujos para mostrar dentro del ámbito docente cual era mi proceso creativo, y les dije a los alumnos: “- Esto es como desnudarme”. Se trata de mostrar lo que para mucha gente se considera feo, aunque para mi resultan hermosos. No tengo miedo de mostrarlo, a pesar de que se los considero personales e íntimos. En ellos me presento y me reflejo con total sinceridad.

Al momento de realizar una exposición de sus bocetos, ¿realiza una selección previa?

En el caso del taller, de la docencia, mostré todo, incluso ciertos procesos fotográficos, los cuales he utilizado esporádicamente como primer disparador de una pieza, y que en ningún caso tenían un aporte artístico desde el punto de vista visual, ningún tipo de valor fotográfico.

En ciertas investigaciones que he realizado, por ejemplo en el caso de los dibujos con agua, las fotografías son pruebas que me han ayudado a elegir el soporte. Pero estas fotografías se comportan como documentos del proceso, no pretenden ser obras en sí mismas.

En el caso de una exposición sí hago una selección previa. Básicamente está fundamentada en un gusto mío propio por el boceto, o bien para evitar la repetición de imágenes, o aquellos que establecían alguna vinculación directa con la obra ya acabada.

También en el caso de dibujos que no surgieron como tal, pero que llegaron a obtener calidades de dibujo. Si bien en su origen estaban planteados únicamente como bocetos, terminaron por desarrollar cualidades que los convierten en dibujos, al menos desde mi punto de vista.

¿Alguna vez hace uso del garabato, del dibujo mecánico?

Sí. He trabajado frecuentemente con un garabato básico, moviendo la mano en un círculo, rayando el papel de una forma primaria, pero lo he utilizado de forma intencional, tratando de despejar cada vez más para llegar a lo básico, al gesto del dibujo. Pocas veces he hecho un uso no intencional del garabato.

¿Qué considera que es más difícil crear la primera idea, plantear un boceto, o desarrollarlo?

Sin duda desarrollarlo. Algunas veces entre el boceto y la obra hay un paso, otras veces existen miles de pasos. Depende de mis tiempos. Hay ideas, obsesiones, que están siempre, y aparecen de forma diferente. Puede suceder que quiero concretar una imagen y acabo llegando a una pieza interesante quizá un año después.

Ha habido ocasiones en que el boceto se repetía durante mucho tiempo, hasta que la resolución aparecía. Y esta resolución a veces se resuelve por caminos distintos a las artes plásticas, como puede ser el sonido, llegando a desarrollarse de forma totalmente distinta a la intención original. Aunque es la idea original, aquella que aparece en el boceto de la que surge, ésta puede sufrir tantas variaciones formales que, si bien el fondo se mantiene, el continente varía totalmente.

En cuanto a sus obras en las que representa dibujos borrados. ¿Cree que el borrar es algo propio del boceto? ¿Qué concepto desarrolla en estas piezas?

En esa etapa buscaba trabajar la parte conceptual del dibujo, el gesto y el material. En un primer momento apareció como un accidente en un enojo. Borré el dibujo y la mancha que me proporcionó la goma, de color azul, en un principio me gusto visualmente. Conceptualmente me interesó la idea del límite, de lo visible y lo invisible, al igual que con los dibujos de agua que solo permanecen un momento. En este caso hago para deshacer.

También he jugado con el dibujo que se iba creando en el suelo, de forma automática, con las virutas que soltaban la goma y el lápiz según iba siendo afilado. El dibujo en ese caso no aparecía sobre la pared, sino sobre el suelo. Pero en este caso considero que la obra era una acción, la obra era todo, incluido la acción de borrar. En este caso no existía un boceto de lo que podría llegar a dibujar, pero sí que existía una pauta; la de dibujar y borrar constantemente. La pieza para ser mirada no existe. Aunque el movimiento sea lo más similar posible, nunca es lo mismo, nunca van a ser iguales. Lo que realicé en esa ocasión fue una pequeña prueba, un ensayo si se puede llamar así, del proyecto que iba a realizar, el cual fue registrado como documentación del proyecto en sí.



Alejandro Gómez Tolosa es artista plástico y visual, nacido en Tucumán, Argentina. Es Licenciado en Artes Plásticas por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, donde ejerce como Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra Grabado.

Ha realizado más de 200 muestras entre Nacionales e Internacionales (entre ellas 13 individuales) en Bélgica, Francia, España, Japón, Australia, Estados Unidos, etc.; y participado en más de 60 salones, habiendo obtenido 35 premios, entre ellos 3 internacionales (2 en España y 1 en Chile). En 2005 fue Profesor Visitante en la Pontificia Universidad Católica de Lima, Perú. En 2008 y 2009 Profesor en la Universidad Nacional Arturo Prat de Chile y en la Universidad Nacional de La Rioja. Actualmente es docente en la Facultad de Artes de la UNT en la Cátedra Grabado III, IV y V y en Dibujo I. Sus trabajos se encuentran tanto en Colecciones de Museos e Instituciones, como adquisiciones y colecciones privadas. Es artista de la Colección del MACRo (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario) de la Colección de la ILUSTRE Municipalidad De IQUIQUE (Chile), de la Colección del Museo de La Universidad Nacional de Tucumán (MUNT), de la Colección de RENTAS PROVINCIALES de Tucumán, entre otras. Ha realizado Clínica de Obra con: Carlos Trilnick, Kevin Power, Patricia Hakim, Rachel Weiss, Ricardo Abella, Rodrigo Alonso, Mariano Sardón, Horacio Zabala, Julia Masvernati, Jorge Gronemeyer, Justo Pastor Mellado, Andrés Labaké y Liliana Porter.

Trabaja desde hace años en el diseño gráfico por ordenador. En estos momentos explora las posibilidades artísticas de las imágenes digitales y su interrelación con las técnicas tradicionales de expresión gráfica, utilizando tanto los soportes digitales como los convencionales.

Abril, 2009

¿Cuál es el proceso que sigue a la hora de crear una obra?

Es un proceso bastante simple, pero complicado al mismo tiempo. No nace necesariamente a partir de un boceto tradicional; puede nacer de una frase, de música... algo que genere un disparador en mi interior y que vaya enlazando y encadenando con otras cosas. Pero generalmente de donde parto es de la imagen.

¿Cree que en algún momento existe un procedimiento pautado?

Es posible que con el tiempo sí se vaya transformando en un procedimiento pautado. Aunque en un principio no surgiera como tal, se va transformando en un método de trabajo. De alguna manera se va pautando. En mi caso, es cierto que comienzo mis obras y las desarrollo en un 99% de las veces de la misma manera.

En el caso de hacer uso de bocetos, ¿existe una cantidad más o menos establecida?

Siempre he sido admirador del automatismo psíquico de los dadaístas y surrealistas. Estoy interesado en esa porción de la inconsciencia que trabaja dentro de la propia obra. En mi método, lo que hago es buscar una imagen que me genere ideas, que me lleve a otras imágenes, que en un principio no tendrían una relación directa. Después se va encadenando automáticamente. Soy un fiel creyente de que eso sucede, de que las cosas se van encadenando sin el uso preciso de la razón.

¿En alguna ocasión ha utilizado la escritura, la palabra, tanto propia como ajena, como un primer disparador?

La escritura, en su más amplio sentido, se presenta dentro de mi obra como un importante elemento generador. No sólo como expresión literaria; la música supone una gran fuente de inspiración, teniendo en cuenta que no sólo realizo creaciones visuales, sino también musicales. La música me crea imágenes, sin que necesite buscarles demasiado sentido; me transporta hacia el universo que voy a crear. Desde que comencé a trabajar dentro de las artes visuales, ha sido un generador de ideas.

¿En alguna ocasión, entre imagen e imagen, le ha sido necesario el uso de la palabra, para poder llegar a encadenarlas?

El texto, la escritura, tiene una gran importancia dentro de mi obra. Cuando éste está incluido dentro de la obra no es porque haya una necesidad literaria en función del esclarecimiento del mensaje. Realmente lo trabajo como un elemento más, con un sentido irracional o inconsciente. No siempre soy yo quien lo relaciona con el resto, sino que es el espectador aquel que debe hacerlo. Inicialmente entra en la obra como un elemento gráfico más, de interrelación de las imágenes, no sólo como complemento.

¿Ha reutilizado bocetos o ideas ya desechadas para la creación de obras posteriores y/o diferentes?

No es muy frecuente, siempre trato de buscar nuevas ideas. Pero es cierto que la temática que abordo es bastante recurrente. Tengo dos o tres ideas principales que varían dentro de cada obra, pero que se repiten en esencia. Aun así, el hecho de retomar trabajos ya hechos, y finalizados en una primera instancia, no está dentro de la dinámica de mi trabajo.

¿Considera obra al boceto, cree que existe algún tipo de diferenciación estricta entre obra y boceto?

En mi caso particular, son una misma cosa, pero si considero que tradicionalmente han existido diferencias. Si actualmente se me presentara un boceto de Miguel Ángel, frente a una de sus pinturas, antepongo los elementos plásticos del boceto, a pesar de seguir siendo éste un boceto. Pero en mi obra, el boceto no tiene esa cualidad de algo sin terminar que será posteriormente reelaborado para que técnicamente crezca; nace como termina. De hecho, nace y termina.

¿Cree que un boceto expresa mejor su intimidad, su personalidad, que una obra ya finalizada y desarrollada?

En mi caso particular, no. Lo que desarrollo en la obra aparece tanto en el boceto como en la obra final, así como en sus posibles variantes. No hago ese tipo de diferenciación.

¿Cuáles son los materiales y técnicas utilizados para el desarrollo de sus bocetos?

Durante los últimos años comienzo casi siempre a partir del collage, Anteriormente partía del dibujo, el cual se iba transformando, aunque no como elemento externo a la obra final. El boceto siempre aparece, o aparecía, inmerso en la obra final. Realmente yo me siento dibujante, y como tal considero mi acercamiento a las artes plásticas.

Esas técnicas y materiales, ¿suelen corresponderse con la obra final?

Si. También depende de lo que esté abordando en ese momento. Si bien actualmente trabajo a partir de la tecnología digital, en el caso de tener que trabajar con técnicas más tradicionales, como la pintura sobre lienzo, vuelvo sin ningún problema a técnicas como el carbón o el grafito.

¿Considera que un boceto, para poder ser definido como tal, debe ser inacabado?

Actualmente es una cuestión que se plantea de manera bastante difícil. Yo trabajo mi obra pretendiendo que de la sensación, en algún punto, de que ésta está inacabada, incluso intento que el aspecto final se corresponda con una estética de elemento usado, viejo, en mal estado. El boceto como ente inacabado no precisa del barniz que conlleva la obra, pero tampoco por ello pierde su entidad como obra en sí mismo.

¿Le confiere algún tipo de significado personal al boceto, como factor más cercano a usted que la obra final?

Definitivamente no. En mi obra aparece todo aquello que quiero decir o expresar.

En el caso de tener que mostrar sus bocetos, ¿realizaría una selección previa?

En tal caso debería empezar buscando mis bocetos, ya que por lo general no los guardo. Si acaso quedan registrados dentro de la misma obra, pero no los guardo materialmente. No existe en mi caso ese fetichismo.

¿Alguna vez ha retomado bocetos o ideas que ya habían sido finalizados y/o desechados?

Si bien no es algo que suela hacer, últimamente me he planteado que hay ciertas ideas que no quedaron concluidas en su momento, al menos viéndolas desde el momento actual. Si bien es algo que no sé si me atrevería a hacer. Creo que es una cuestión de mi propio prejuicio; lo que se hizo en un momento, debe pertenecer a ese momento. No puedo trasladarlo a mi presente. No puedo realizar lo que hice hace cinco años, ya que en ese momento era otra persona.

¿Ha hecho uso del garabato como elemento movilizador, como primer disparador?

Creo que no. Mi trabajo es tan barroco, tanto en forma como en contenido, que no creo que el garabato me pueda servir para desarrollar una idea. Si bien es posible que como tal empiece, esa esencia de garabato pervive por un instante.

¿Qué le resulta más difícil: llegar a esa primera idea o desarrollarla posteriormente?

Tal vez sea buscar la idea. Una vez que tengo esa idea o boceto, el desarrollo se genera casi de forma natural. Voy creando un pequeño universo que ya aparece dentro de esa primera idea, relacionándose consigo misma, a posteriori.

¿Considera su creación de carácter espontáneo?

Sí y no. Si bien trato de que se genere como tal, es la consecuencia de mucho tiempo, de mucha lectura, de mucho pensar... Viene desarrollándose y en algún momento sale. Aparenta espontaneidad, casi como un documento; de algo que fue en el momento y no existe en otra circunstancia. A pesar de que yo puedo llegar a manipular esas circunstancias, esa realidad. Puede ser espontáneo, o bien puedo tratar de generar esa sensación de espontaneidad.



Nace en Buenos Aires en 1963. Desde 1982 reside en Tucumán. Posee dos títulos de Licenciado en Artes Plásticas (Pintura y Grabado). Es docente de la Facultad de Artes de la U.N.T. Realizó 23 muestras individuales en galerías y museos del país y del extranjero. Participó y fue invitado en más de 500 exposiciones y nacionales e internacionales, obteniendo numerosos premios y distinciones.

¿Cuál es el proceso que suele seguir a la hora de crear una obra?

El proceso generalmente parte del ocio, de una nada que antecede a toda creación. Trato que la idea surja tanto de lo que encuentro a mi alrededor como de elementos internos, para luego relacionar esos componentes visuales con ideas. Normalmente escribo. Me gusta utilizar un diccionario, buscar palabras, aunque no de forma aleatoria y furtiva, a partir de las cuales comienzo a abocetar. Trato de respetar el caos, sin que haya un orden dentro de la línea, que puede ser tanto de escritura como de dibujo. Dejo que fluya, no trato de imponerle un orden. A veces aparece algo, que sin tener ninguna relación con el comienzo, comienza a cobrar vida propia, en lo que me focalizo. Al tener superada en muchos sentidos la parte técnica, puedo centrarme en la forma pura, sabiendo que es lo que la imagen quiere decir para mí.

Del mismo modo intento ir desarrollando el título, el cual es una parte, para mí, muy importante de la obra. Voy atando cabos a partir de lo que me va sucediendo, de mis recuerdos, de mis vivencias... Me baso mucho en el concepto de resiliencia el cual, si bien ahora se utiliza dentro del ámbito de la psiquiatría, se refiere también a la capacidad de los minerales de resistir altas temperatura y transformarse. Dentro de la sociología se convertiría en la capacidad que tiene un pueblo o un hombre de soportar crisis y tomarlas en su propio beneficio. Un ejemplo claro podría ser el de Frida Kahlo, y cómo desarrolló la mayor parte de su obra en torno a su cuerpo accidentado. No sólo como una forma de terapia, sino como un elemento de interacción con el espectador a partir de las experiencias vividas, más allá de la cáscara, del factor estético.

En otras ocasiones, para evitar un cierto preciosismo en el trazo, para desligarme del entrenamiento manual, me gusta dibujar con la izquierda, con la mano que no tengo entrenada, también como una forma de darle mayor expresividad a los trazos que dibujo. Pretendo conseguir de esa forma elementos más infantiles, más rústicos, más primitivos. En el arte contemporáneo existe desde ese punto de vista una recuperación del dibujo, un nuevo tratamiento en el que el preciosismo ha perdido a favor de la expresividad, la cual es posible muchas veces a partir de ciertos primitivismos, que generan la aparición de la imagen interna.

¿Trabaja varias veces sobre un mismo boceto, lo retoca?

No, el boceto lo hago una sola vez. Me gusta explotar esa primera imagen, que aparece a veces de forma casi inconsciente. Me puedo fijar en una pequeña parte de ese primer dibujo, o uno sólo de varios que he ido realizando, y es en eso que me centro a la hora de llevarlo a la tela. Trato de respetar el boceto tal cual.

¿Considera al boceto como obra en sí mismo?

Si. Creo que al ser obras <menos> comprometidas se puede apreciar en ellos un impacto visual de mayor potencia.

¿Establece alguna diferencia entre obra y boceto?

Creo que sólo el propio artista puede llegar a establecer una cierta diferencia, y creo que el espectador lo llega a tomar como obra dependiendo de su instalación y del montaje con el que se lo presente. Yo que suelo dibujar en hojas sueltas que pueden ser tarjetas o trozos de papel impresos por uno de los lados. Cuando una de esas piezas me comienza a generar interés, la fotocopio, para luego seguir trabajando sobre ella ya en otro soporte, como si dijéramos más noble. Sé que esto se debe también a mi formación tradicional, y al hecho de ser maestro, pero creo que es muy importante darle categoría a ese primer grito.

¿Crees que la intimidad, que los factores personales, se vuelcan más en los bocetos que en la obra definitiva?

Si. Y hay que tratar de evitarlo, que no se pierda esa primera espontaneidad con el franeleo o con la depuración técnica. Aunque soy bastante tecnicista, siempre trato de saber cuándo parar. Si bien me gusta recrearme en cierto preciosismo y dominación técnica, el que se conserven partes del boceto, quizá más crudas, le dan otra particularidad a la obra. Que no se pierda esa primera esencia, el sello.

¿Qué técnicas y materiales utiliza en la realización de bocetos?

Con lo que trabajé toda la vida: una birome (bolígrafo) *bic* negra. Es con lo que aprendí a escribir y me siento cómodo con ella. Es también con lo que hago lo que llamo los 'bocetos telefónicos', esos que surgen sin pensar. Con la birome consigo un

trazo de desparpajo. Ya dentro de la técnica, a veces los empapo con alcohol, para conseguir manchas ligeramente descontroladas.

Ya me ha comentado que a veces parte de la escritura como primer disparador. ¿Es eso general? ¿De qué parte habitualmente para comenzar a trabajar? ¿De la escritura, de la imagen...?

Aparte del uso del diccionario, juego con las palabras. Puedo partir de la imagen 'cono' y que luego ésta se transforme en la palabra 'ícono', juego con asociaciones y relaciones, a veces escribo la palabra al revés, a veces giro la imagen, me remito a visiones y obsesiones mías..., imagen y palabra se mezclan. Son asociaciones propias con las que trato de crear un caos organizado.

Considerando su obra en conjunto, ¿cree que algunas obras se podrían considerar bocetos previos para otras?

Algunas veces sí, pero más que de la imagen parto en esos casos de los datos, los cuales vuelvo a retomar para realizar otras obras. En el caso de imágenes comienzo mi trabajo a partir de esos pequeños papeles que voy llenando de trazos. Si bien repito ciertos elementos y personajes, siempre parto de imágenes nuevas. No los tomo literalmente, sino modificados por la situación actual.

¿Cree que el boceto tiene que ser inacabado?

La verdad, no lo sé. En mi obra se puede apreciar un cierto barroquismo que, en muchos casos, yo mismo trato de dominar, incluso a veces directamente mato: tapo figuras, tapo partes... Me gusta lo inacabado como algo *ex profeso*. Pero no creo que eso pueda ser considerado un boceto.

Si se le pidiera hacer una muestra con sus bocetos, ¿haría algún tipo de selección previa? ¿En qué aspectos se basaría?

Haría una selección, quizá porque ya lo tengo así incorporado, de aquellos que a mí me resultaran más interesantes, y quizá tratando de evitar ciertos bocetos que podrían resultar ofensivos para algunas personas, por la inclusión de elementos sexua-

les muy explícitos. Pero todos los elementos son validos para llegar a un fin. No creo que los aspectos técnicos debieran ser un tipo de obstáculo para su exhibición.

¿Establece alguna diferencia entre los bocetos tomados en hojas sueltas y aquellos realizados en un cuaderno?

No demasiado, aunque yo prefiero utilizar hojas sueltas, aquellas que no comportan ningún compromiso, es como si el cuaderno, de alguna manera, ya te limitara. Cuando dibujo en libretas, me gusta comenzar por varias partes a la vez, no llevar un orden, tratando un poco de desmitificarlas. Aun así, prefiero las hojas sueltas, que a veces, casi obsesivamente, corto del mismo tamaño. Saber que ese papel se podía haber tirado, que se podría tirar... no tengo el compromiso de estar trabajando con LA HOJA.

¿Alguna vez ha tirado bocetos?

Sí. Un montón de veces, pero también con dibujos o grabados terminados. Me enfado y los tiro o los quemo... no porque no me gustaran, muchas veces por bronca... no sé.

¿Ha hecho alguna vez uso del garabato?

Sí. Incluso con la mano izquierda, tratando de forzar ese garabato expresivo.

¿Qué le resulta más difícil; llegar a una primera idea, al boceto, o desarrollarla después como obra?

Me puede resultar algo más difícil el trasladarlo a la obra. La parte primigenia, no. Lo hago sin compromiso. Me cuesta más cuando trato de ser muy fiel al boceto, el paso del dibujo a la pintura o al grabado es lo que más me cuesta.

Llegados a este punto, en el que la necesidad de resumir todo un trabajo, sintetizándolo en unas conclusiones que se consideran relevantes como consecuencias de la experiencia vivida, no puedo menos que remitirme en algunos casos -a modo de recapitulación- a lo ya expresado en algunos capítulos anteriores, entresacando de la lectura de su exposición la consecuencia, y en otros, la más claramente destacada -y así expresada- conclusión.

Soy consciente de que en este trabajo la elección que he hecho ha sido arriesgada, y más aún al tenerla que adaptar a los requerimientos formales que supone una tesis doctoral como trabajo académico sujeto a normas en su organización y estructura en sentido más amplio, e incluso mediatizada por el funcionamiento de las organismos que velan por el rigor de su cumplimiento en aras de unos trabajos de gran nivel intelectual -Comisión de Doctorado- a la hora de dar su visto bueno a una modificación justificada del título de la tesis.

Posiblemente, mi deseo de vivir esta experiencia como lo he hecho ha prolongado su duración más de lo deseable. En todo caso, lo que aquí se presenta a juicio -las conclusiones- se expresa desde el convencimiento de lo acertado y libre de mi postura en cuanto a lo analizado, delimitado, reflexionado, vivido y sentido.

Empezaré recordando que la razón por la que comencé a realizar este trabajo se debía a la curiosidad que despertó en mí el que, de manera paulatina, había comenzado a observar cómo documentos, objetos y obras propias del trabajo previo en las artes plásticas aparecían en diferentes exposiciones. Lo que es más, poco a poco estos elementos fueron siendo cada vez más comunes en las diferentes exposiciones que visitaba. Exposiciones de artistas alejados en el tiempo o pertenecientes a diferentes culturas. Quería tratar de entender por qué, de una forma que me había resultado bastante repentina, se consideraba este trabajo tan importante. Quizá la primera conclusión a la que tuve que llegar era que esta percepción partía, en gran medida, del desconocimiento que hasta ese momento había tenido de la consideración en que este proceso creativo se había tenido. Desde luego, dentro del círculo de los artistas y de los estudiosos del arte, este tema no era nuevo. Pero el estar trabajando desde un cierto distanciamiento creo que tiene una ventaja: mi punto de vista partió desde el mismo lugar (o casi) en el que se puede situar cualquier persona, no especialista en arte, pero sí interesada en él. Al menos como espectadora, o como visitante frecuente de actividades artísticas. Creo que ese fue mi punto de partida. Lo único que me podría llegar a

diferenciar es que yo sí me considero una creadora, por lo que, en ciertos momentos, también me podía poner del otro lado: del de aquél que desarrolla un trabajo con la intención de generar una obra de carácter artístico.

Teniendo todo esto en cuenta, comencé tratando de determinar una terminología que me parecía demasiado confusa, debido en gran medida a la cantidad de palabras diferentes que parecen, en muchos casos, referirse a unos mismos elementos. Precisamente esta riqueza en la terminología nos indica la importancia que se le da al proceso creativo, y la precisión y sistematización conceptual se presenta como una primera necesidad. En este aspecto creo haber llegado a establecer con algo más de claridad cómo referirse a ciertos elementos. Aunque siempre teniendo en cuenta que es muchas veces la consideración a la que llega un estudioso, o bien el propio espectador, lo que terminaría de definir a un cierto elemento como tal.

La terminología quedaría definida de la siguiente manera:

Apunte: dibujo primero y rápido con el que se trata de dar forma a una idea incipiente, o fijar una cierta imagen. En el caso de recoger la imagen a partir de la observación de la realidad, se llama apunte del natural.

Boceto: Trabajo o trabajos previos a la realización de una obra, en la que se establecen las líneas compositivas, formas, colores... y se comienzan a perfilar los elementos propios de la obra y de los procedimientos con los que se va o se podría llegar a ejecutar.

Bosquejo: Etapa de una obra en la que ésta aún se va construyendo.

Croquis: dibujo en el que se recogen los rasgos principales de una obra, para ayudar a su visualización como un todo. En el caso de aparecer medidas (cotas), se habla de croquis acotado.

Esbozo: primera etapa de una obra.

Estudio: elemento autónomo en el que se trabaja para llegar a dominar una técnica, material o representación, bien de manera general, o para la realización de una obra concreta.

Una vez que la terminología quedó más definida, consideré necesario realizar un estudio comparativo de cómo el proceso creativo se ha comportado en diferentes momentos históricos y -al menos de manera puntual- en diversas culturas. Este trabajo me permitió llegar a una serie de conclusiones que serán las que sienten las bases del resto de mis reflexiones.

Mientras que en algunas épocas o culturas no existen elementos propios del trabajo previo a las consideradas obras de arte, en otras la cantidad es ingente, lo que me ha llevado a tener que hacer una selección. Aún así, considero que esta selección, aunque muy personal, refleja con suficiente rigor cada una de las épocas a las que hago mención. Este primer acercamiento histórico nos permite tener una visión comparativa y contextualizadora. Y siempre partiendo de la idea de que -aunque como acabo de decir, en ciertos momentos históricos y/o culturas no hay constancia actual de la existencia de estos documentos- la no presencia de grafismos que, contemporáneamente, estuvieran destinados a la ejecución de obras artísticas, no implica que no existieran. Es más, en todo momento parto de la base de que existieron pero que, por diversas razones -inutilidad, reutilización de materiales, pudor- fueron destruidos.

A partir de diferentes hechos que se fueron sucediendo en la historia -recuperación de las enseñanzas clásicas, la idea del artista-genio, popularización de la litografía, el nacimiento de las vanguardias- el papel del dibujo cambio significativamente. No sólo del dibujo, sino de toda una serie de documentos -grafismos- que, sin haber pertenecido anteriormente al mundo del dibujo, paulatinamente fueron entrando en el mundo del arte.

Existen dos momentos de gran importancia en el arte occidental, en lo que a proceso creativo se refiere: Renacimiento y Primeras Vanguardias. Es obvio que no nos podríamos referir sólo a cambios en el proceso, sino que coinciden con un cambio formal en las obras. Pero lo que planteo es que, en gran medida, muchos de los cambios formales que llegamos a apreciar en las obras finales se deben, precisamente, a ese cambio que se opera en el proceso de creación de las obras.

En mi planteamiento, la teoría que trato de defender como válida y plausible, apunto a que es el proceso -la visión que se hace de la génesis de las obras- uno de los pilares del que se derivan tales cambios formales, y no únicamente el hecho de la exploración estética. Las variaciones estéticas -en este caso- serían una de las consecuencias de las variaciones que aparecen en los procesos creativos.

Pero lo más llamativo será la apertura que desde el público se genera al contemplar estas obras: movimientos que comienzan dentro del mundo de los artistas y de los estudiosos de las artes van gradualmente llegando a diferentes grupos sociales, haciendo que el Dibujo -los dibujos- y posteriormente el Grafismo -los grafismos- adquieran una importancia que anteriormente no había sido percibida.

Analizada la situación, la conclusión a la que llego, es que tan amplio campo de conocimiento diverso, y la absoluta necesidad de crear o definir nuevos conceptos y funciones específicas en sus aplicaciones, abrió sobremana el campo de actuación e intervención de un mismo principio creativo -el Dibujo-, generalmente reducido al papel de sus manifestaciones -los dibujos-, cuando en realidad -y así lo expreso como conclusión- 'grafismo contemporáneo' es el genuino hecho que comprende aquello de lo que aún comúnmente se dice que forma parte, atreviéndome a afirmar que ello es el verdadero proceso creativo.

De entre las diversas fases en que comúnmente se divide el proceso creativo en sentido amplio, puede decirse que en el de la creación artística (y en lo que al objeto de esta tesis se refiere) el grafismo como generador de formas puede aparecer ya desde sus primeros estadios, dando lugar a muy diversos tipos de dibujos, y no sólo a los mencionados aquí.

Con ello queremos destacar que el papel del grafismo no se reduce a sus manifestaciones más comunes -dibujos- si no que es un instrumento determinante en el discurrir del pensamiento, y aún del modo de definir las búsquedas, estrategias, y su organización. A medida que estas ideas han sido exploradas, estudiadas y difundidas, el proceso creativo, como grafismo, se ha visto inserto en el mundo del arte. Se ha convertido en obra. Y es el estudio que se hace de esas obras, como se perciben en diferentes momentos, y por diferentes personas, con lo que continúa la investigación.

La comparación no se hace sólo desde el punto de vista formal de estas obras, sino que se recoge un compendio de cómo diferentes escuelas de pensamiento se acercaron al tema del proceso creativo y los grafismos que en él se generan. Para esto se contemplan en las teorías generadas por algunos de los pensadores, de los artistas y de los estudiosos de arte de diferentes épocas, para tratar de recrear una visión contemporánea de cada una de las diferentes etapas o culturas a las que me refiero. Siempre apoyándonos en los aspectos históricos, es como se hace la aproximación a estos elementos desde diferentes ángulos, estudiando cómo las características propias de ciertos elementos contribuían a la diversidad de interpretaciones que sobre ellos se podían hacer.

Se comienza situando a estos elementos dentro del ámbito en el que estuvieron encerrados durante siglos; el terreno de las herramientas. Herramientas que eran necesarias para llegar a generar un conocimiento, una teoría, una verdad... lo que en distintos momentos ha sido la obra de arte. Es ahí donde podemos observar como los elementos del proceso creativo han mantenido una historia paralela a las metodologías aplicadas en diferentes momentos para llegar a generar el conocimiento. La obra era considerada una verdad: absoluta, finalizada e inamovible.

Porque es principalmente en la recepción que de estos elementos se ha ido haciendo en lo que se centran estas conclusiones. Las diferentes teorías que suscitaron a lo largo de la historia me dan pie a generar un razonamiento sobre estos elementos como objetos propios. Porque es observando cómo sus características objetuales han permeado su significación conceptual dentro del mundo artístico que se analizan. Este análisis nos lleva a ver cómo se han ido cargando paulatinamente de una cierta serie de cualidades, todas ellas enfocadas a presentarnos 'lo verdadero'. Esa verdad que en su momento fue absoluta, finalizada e inamovible, fue variando de manera diametral.

Cuando estas obras las observamos como objetos es cuando podemos observar esas características por separado. A partir de ese acercamiento que se hace del proceso como 'lo verdadero', siendo esto algo que se establece como característica propia de las obras de arte, se pueden evaluar estos elementos desde diferentes puntos de vista: como objetos artísticos, como objetos personales, como fetiches e incluso como moneda.

Las nuevas categorías artísticas que fueron surgiendo -o más bien las variaciones que sufrieron- cargaron de significado a los grafismos que anteriormente sólo habían sido contemplados como herramientas. E incluso esas 'herramientas' fueron resignificadas desde nuevas perspectivas.

Con 'lo verdadero' como telón de fondo, el grafismo del proceso de creación artística se alza como el arte total. Pero no por absoluto, finalizado e inamovible, sino por personal, irresoluto y eventual. El valor de lo personal y único, a raíz de la difusión de los métodos de reproducción técnica, se encumbra como condición. El fetichismo y el dogmatismo, con un gran apoyo del mercado del arte, se trasladan de manera casi indiscriminada hacia estos grafismos.

Cómo los aspectos artísticos que se otorgaban a las grandes obras han ido variando y desplazándose de la obra al proceso. Cómo la intimidad y la autorreferencialidad se ha ido convirtiendo es unos de los temas más tratados en el arte de los últi-

mos años y cómo esto ha favorecido la entrada del proceso de creación en el mundo del arte. Y cómo todos estos aspectos han sido aprovechados y fomentados por el mercado del arte. Ha sido respondiendo a estas preguntas que llegamos a esa conclusión de que, actualmente, el grafismo engloba a todas las artes, y se presenta como absoluto y verdadero, al considerarse el embrión del pensamiento artístico por antonomasia.

Y es que en la creación artística, ya desde un principio, la definición y delimitación de objetivos, tiene un carácter visual, de imagen, por tanto el hecho espacial y formal es el primero que se aparece (unido, por supuesto, al concepto o desencadenante de la creación que se aborda) y el modo de hacerlo visible es el gesto que lo describe de modo 'gráfico', perceptible por la mirada en lo que de propósito formal contiene.

Para finalizar, y a modo de elemento contextualizador, incluyo dos apartados que considero muy interesantes, con la intención final de darle más peso a todas estas conclusiones. En uno de estos apartados recojo una serie de artículos actuales y experiencias personales que me han reafirmado aun más en mis opiniones. Por otra parte, las entrevistas, que están realizadas con la intención de mover a la reflexión y presentar ciertos aspectos más abiertos dentro de la metodología del proceso creativo.

Porque, plantear que en este estudio se pueden llegar a conclusiones cerradas sería demasiado pretencioso. Es más, esa es precisamente una de las críticas que le hago a muchos de los estudiosos sobre este tema. Al tratar de presentar resoluciones, acaban por generar aún más confusión, ya que con éstas niegan la posibilidad de la existencia de otras. Es precisamente así, con espíritu abierto a lo que podría ser, como creo que se deben estudiar los procesos.

Para desarrollar esta tesis ha sido necesario un trabajo de investigación, de recopilación de datos, de comparación entre ellos... pero lo que realizo con ellos, las conclusiones, no creo que puedan contemplarse más que como una serie de reflexiones personales que, espero, sirvan a otras personas, para generar nuevas reflexiones. Quizá más profundas, quizá similares, quizá opuestas... Pero espero que todas ellas, dentro de ese mismo proceso de creación, puedan llegar a enriquecer este estudio.

Introducción. Elementos del proceso de la creación artística

Vittore Carpaccio. (hacia 1460 - 1526). Estudio de dos figuras	34
Dibujos realizados por Umberto Eco durante la redacción de "El nombre de la rosa", publicada en 1980	40
Andrea del Sarto. (1486 - 1530). Estudio para una cabeza del Niño Jesús.....	45
Pier Francesco Mola.(1612 - 1666). Retrato de Papa sentado	54

Hacia una precisión en el uso de los términos

Francesco Guardi (1712 - 1793). Galera detenida.....	64
Paul Cezanne. Cuatro mujeres bañistas (1879 - 1882).....	69
Fotografía documental del proceso del "Guernica" de Picasso. (1937).....	73
Marc Chagall. "El aniversario". 1915.....	78
Erns Ludwig Kirchner. "Desnudos". (1905 - 1910).....	81
Ercole de Roberti. (1451 - 1456). Retrato de grupo.....	85

Antigüedad

Pedazo de pergamino expuesto en el Museo de Arte Egipcio de Berlín.....	101
---	-----

Edad Media

Anónimo. Abadía de Ramsey (hacia 1165). Dibujo a pluma sobre boceto a punta metálica..... 106

Anónimo toscano. Finales del siglo XIV..... 107

Lámina perteneciente al Prudentius Manuscript (hacia 1025 - 1028)..... 109

Dibujos del cuaderno de Villard de Honnecourt (hacia 1220 - 1240)..... 113

Lámina perteneciente al libro de apuntes del Monje. ss. XIV - XV..... 115

Giovannino de Grassi. Principios del s. XV..... 117

El Bosco. (1450 - 1516)..... 119

Anónimo italiano. (hacia 1400)..... 120

Renacimiento

Holbein el Viejo. (1497 - 1543). "Estudio de busto de mujer y manos"..... 122

Leonardo da Vinci (1452 - 1519). "Estudio para un caballo"..... 125

Atribuido Bernardo Panetino (1437 - 1531)..... 127

Leonardo da Vinci (1452 - 1519). "Hombres viejos"..... 129

Miguel Ángel Buonarotti. "Estudios para la sibila libia". (hacia 1510 - 1511)..... 130

Dibujos de menú, en el cuaderno de Miguel Ángel Buonarotti. (1475 - 1564)..... 132

Época barroca

Annibale Carracci (1560 - 1609). Croquis - boceto para "El triunfo de Baco y Ariadna"..... 136

Annibale Carracci. "Triunfo de Baco y Ariadna". (1597 - 1602)..... 137

Peter Paul Rubens. Estudio para "La caza del león" (1618)..... 138

Il Guercino. (1591 - 1660). "Hombre leyendo en una mesa". Se cree que podría ser un estudio para algún San Jerónimo..... 140

Alonso Cano (1601 - 1667)..... 142

Atribuido a Velázquez. (1559 - 1660). "Retrato del Cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco"..... 144

Francesco Guardi (1712 - 1793). "Escena veneciana"..... 146

Siglo XIX

Ingres. Estudio para "La apoteosis de Homero" (1827). Detalle del estudio y obra final.....	148
Eugene Delacroix. Página de cuaderno de viaje (1832).....	151
W. M. Thackeray. Dibujo para "the Irish Sketchbook" (1842).....	152
Jacques - Louis David. "Estudio para la cabeza de San Miguel" (hacia 1775 - 1780).....	154

Nacimiento de las Vanguardias

Oskar Kokochka. "Retrato de una dama" (1916).....	156
Pablo Picasso. "Madre con niño y cuatro estudios de mano derecha" (1904).....	158
Pablo Picasso. "Desnudo de pie" (1910).....	160

Procesos alternativos: Arte conceptual

Piet Mondrian. "Estudio para Victory Boggie-Woggie" (1943).....	164
Joseph Kosuth. Dibujo preparario para "Discussion about a Lawn" (1965) y opción de obra final.....	166 - 167
Joseph Kosuth. "Una y tres sillas" (1965). Dos diferentes opciones.....	168 - 169
Yasumasa Morimura. "Portrait (Fugato)" (1998).....	174
Édouard Manet. "Olympia". (1863).....	175

Metodología comparada I: Hasta el siglo XX

Alberto Durero. "León legendario". (hacia 1520).....	181
Canaletto. (1697 - 1768). "Vista de tejados".....	183
H. Holbein el viejo. Página del llamado "London sketchbook". (hacia 1532 - 1543).....	186

Metodología comparada II: Siglo XX

Roger de la Fresnaye. "Mujer desnuda y cabeza de 'payson'". (1921).....	191
Richard Gerstl. "Autorretrato" (1908).....	193
Amedeo Modigliani. "Retrato de Mateo Alegría"(1915).....	196

Análisis estético del proceso creativo en el siglo XX

Giorgio de Chirico. "El regreso del hijo pródigo" (1917)..... 200

Salvador Dalí. "Composición de figuras de cajones" (1937)..... 202

Ben Shahn. (1898 -1969). "Estudio de un niño"..... 204

Renato Guttuso. "Cabeza de chica" (1961)..... 207

Edvard Munch. "Retrato de Curt y Elsa Glaser" (1913)..... 210

Henry Matisse. "Dalias y granadas (1947)..... 212

Una pequeña pincelada sobre el proceso en Oriente

Kiyochika (1847 - 1915). Boceto de Ryogoku, hecho unos meses antes del incendio..... 216

Xilografía. "Fuego en Ryogoku" (1881)..... 217

El cuaderno de notas

Francisco de Goya. "Cuaderno italiano" (1770)..... 227

William Blake. "Songs of innocence and of experience" (1826)..... 230

Samuel Palmer. Página de su cuaderno de notas (1842)..... 232

Henry de Tolouse-Lautrec. "Cuaderno de notas" (1880)..... 235

Egon Schielle. Página de su cuaderno de notas (1911 - 1918)..... 237

Javier Marías. Página de “Vida del fantasma. Entusiasmos, bromas, reminiscencias y cañones recortados”. (1995)..... 240

El cuaderno de viaje

León Palliere. (1823 - 1887) Apunte de viaje de un gaucho tocando la guitarra..... 244

Goupil. Cacique patagón" (1838)..... 147

Anónimo. "Procesión del corpus" (hacia 1760)..... 150

León Palliere. "Plaza de la Independencia de Tucumán" (1838)..... 253

Florián Paucke. "Buenos Aires" (1749)..... 255

Johann Moritz Rugendas. (1802 - 1858)..... 258

León Palliere. (1823 - 1887)..... 261

Johann Moritz Rugendas. "Carretero" (1845).....	263
---	-----

Obras convertidas en bocetos

Gustav Klimt. "Judith" (1909) - Egon Schielle. "Standing girl in Plaid Garment" (hacia 1909).....	267
Dave DeVries. "House on fire" (2011).La obra consta de dos imágenes: un dibujo realizado por Agnes DeVries a la edad de 7 años, y la reinterpretación realizada por Dave DeVries.....	270

Aspectos artísticos

Rembrandt. "Mujer bañándose" (1654).....	281
Dibujo de El Greco (1541 - 1614).....	286
Philip Guston (1952).....	287
Gasparo Diziano. (1687 - 1767). "Baco acostado"	292
John Russell (1745 - 1806). "Estudio para una niña desconocida"	295
Thomas Gainsborough. "Estudio de una cabra" (hacia 1785).....	302
Canaletto. "Capriccio arquitectónico" (hacia 1755).....	303

Transgrediendo la intimidad

Ingres (1780 - 1867). "Estudio para Venus Anadiomena".....	311
Picasso. "Boceto para Las Señoritas de Avignon" (1907).....	314
Página del diario de Frida Kahlo. (1907 - 1954).....	316
Página del diario de Frida Kahlo. (1907 - 1954).....	318
Edouard Manet. Principio de una carta a Isabelle Lemonnier, con esbozo de Isabelle. (1880).....	321

El proceso como género autodiscursivo

Ingres. (1780 - 1867). Estudio para "La odalisca de la esclava"	327
Egon Schiele. Boceto para "House of shingle roof" con anotaciones de colores (1915).....	331

Aspectos mercantiles. El proceso como fetiche

Guercino (1591 - 1666). Paisaje con barca..... 337

Jean Baptiste Greuze (1726 - 1805). Estudio para manos de mujer..... 339

Rembrandt (1606 - 1669). Paisaje invernal..... 341

Jean Baptiste Grauze. (1726 - 1805). Cabeza de niña con expresión de dolor..... 343

Paul Gauguin. Cabeza de un tahitiano (1891 - 1893) 345

Salvador Dalí. Dibujo de un caballero español (1978)..... 348

Caligrafías

Carta autógrafa de Ingres (1780 - 1867)..... 353

Carta manuscrita de Rembrandt (16061 - 1669)..... 355

Robert Polhill Bevan. Estudio para un retrato de la mujer del artista (hacia 1915)..... 356

Rembrandt (16061 - 1669). Copia del retrato de Baldassare Castiglione, de Rafael, con notas manuscritas de Rembrandt..... 358

Cezanne. Retrato de Madame Cezanne bajo unas notas manuscritas (hacia 1895)..... 359

Cezanne.(1839 . 1906). Dibujo y manuscrito..... 361

León Ferrari. Dibujo manuscrito (1964)..... 364

Presentación y recepción de proceso creativo en la actualidad

Henry Matisse. "El lujo I" y "El lujo II". (1907 - 1908)..... 371

Henry Matisse. De izquierda a derecha: "Peces dorados" (1912. "Escultura y jarrón de hiedra" (1916). "Escultura y jarrón de hiedra" (1916 -1917)..... 374

José Zorrilla (1817 - 1893). Manuscrito para "Composiciones Poéticas"..... 378

AUMONT, Jackes. "La imagen". Editorial Paidós. Barcelona, 1992.

CHARTIER, Emile-Auguste 'ALAIN'. "Veinte lecciones sobre las bellas artes". Editorial emecé. Buenos Aires, 1952.

ECO, Umberto. "Obra abierta". Editorial Planeta de Agostini. Barcelona, 1992.

GARNER, Steve (editor). "Writing on Drawing. Essays on Drawing Practice and Research". Intellect Books. Bristol, 2008.

INGOLD, Tim. "Lines. A brief history". Routledge, USA. 2007.

JIMÉNEZ, José. "Teoría del arte". Editorial Tecnos, Madrid, 2004.

LEROI-GOURHAN, André. "El gesto y la palabra". Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. 1971 (texto escrito en 1965).

MARINA, José Antonio. "Teoría de la inteligencia creadora". Editorial Anagrama. Barcelona, 1993.

OLIVERAS, Elena (editora). "Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI". Editorial emecé. Buenos Aires, 2009.

ROMO, Manuela, "Psicología de la creatividad". Editorial Paidós. Barcelona, 1997.

ROSAND, David. "Drawings Acts – Studies in Graphic Expression and Representation." Cambridge: Cambridge University Press. 2002.

TOMÁS, Facundo. "Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo". Segunda edición, corregida y aumentada. Editorial Machado Libros. Madrid, 2005.

ADRIANI, Götz. "Paul Cézanne. Dibujos". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

ALCARAZ LEÓN, María José. "La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados." (2006) Tesis doctoral. Universidad de Murcia. Departamento de Filosofía y Lógica.

Texto completo en <http://www.tdx.cat/handle/10803/10823>

ALVAREZ AYESTERÁN Lizett A.. "Definición e historia de una expresión artística primigenia." Artículo recogido en Cuadernos Unimetanos. n° 24. Julio de 2010.

Texto completo en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4000245.pdf

AMELL, Carolina. (Introducción) "Artist notebook". Instituto Monsa de Ediciones, D.L. Barcelona, 2015.

BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Texto disponible en www.philosophia.cl. Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS.

BORKOSKY, María Mercedes. "Autodiscurso en la escritura francesa de los siglos XIX y XX. Autobiografías, cartas y viajes." INSIL. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. "Postproducción". Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. "Radicante". Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2009

BRUCE-MITFORD, Miranda. "El libro ilustrado de signos y símbolos". Editorial Blume. Barcelona. 1997.

BUTLIN, Martin. "Samuel Palmer's Sketch Book". ". Thames and Hudson. Londres, 2005.

CAEROLS MATEOS, Raquel. "La transformación de la mirada y la creatividad a partir de las innovaciones técnicas y tecnológicas: vanguardias históricas y contemporaneidad". Tesis Doctoral. UCM, 2010.

CAETANO HENRIQUEZ, Enrique. "La figura humana en el dibujo de apunte: pretexto para una formación gráfica integral". Editorial Padilla. Sevilla, 2011.

CALZADA ECHEVERRÍA, Andrés. " Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes". Ediciones del Serbal. Barcelona, 2003.

CAMP, Jeffery. "Dibujar con los grandes maestros. Ediciones Blume. Madrid, 1983

CAMPUZANO MORENO, Esteban. "Técnicas y métodos experimentales para la formación del pensamiento creativo en las artes plásticas." Tesis Doctoral. UCM, 1998.

CAMUS, Albert. "Diarios de viaje". Editorial Losada. Buenos Aires, 1979.

CARRIL, Bonifacio del. "Mauricio Rugendas". Emecé Editores. Buenos Aires, 1966.

CARRIL, Bonifacio del. "Monumenta iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. (1536 – 1860)". Emecé Editores. Buenos Aires, 1964.

CARRILLO FERNÁNDEZ, Ramiro. "Cuaderno de notas: en torno a la exposición 'Apuntes para el estudio de la realidad de las cosas'". Santa Cruz de Tenerife, 1995.

CHILVERS, Ian y otros. Diccionario de Arte. Alianza Editorial. Madrid, 1992.

CONCOLOCORVO (Pseudónimo de CARRIÓ DE LA VANDERA, Alonso) "El lazarillo de ciegos caminantes". Editorial Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1946.

CORONADO E HIJÓN, Diego. "Fotografía e Impresionismo". Artículo publicado en "Laboratorio de Arte. Nº 11. 1998

DALÍ, Salvador. "Diario de un genio". Ed. Tusquets. Barcelona, 1989.

DELEUZE, Guilles. Conferencia "¿Qué es el acto de creación?", pronunciada en 1987. Texto completo en <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>

DELGADO, Juan Manuel y GUTIÉRREZ, Juan (Coordinadores). "Métodos y Técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales". Editorial Síntesis. Madrid, 1994.

DIETERICH, Antón. "Goya. Dibujos". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

ECO, Umberto. "Y así le puse nombre a la rosa". Entrevista recogida en la Revista Ñ. Sábado, 26 de Agosto de 2006. Texto completo en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/08/26/u-01259241.htm>

ECO, Umberto. "La definición del arte" Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1990.

ECO, Umberto y SEBEEK, Thomas A. (Editores) "El signo de los tres". Editorial Lumen. Barcelona, 1989.

ERNST, Kris. El arte del insano. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1964.

FOCILLON, Henry. "La vida de las formas y elogio de la mano". Xarait Ediciones. Madrid, 1983.

GARCÍA, Ángela. "El boceto. Dibujo de arquitectura". Servicio de Publicaciones U.P. Valencia, 1996.

GLIMCHER, Arnold y Marc. "Je suis le cahier" (Yo soy el cuaderno). Catálogo de la exposición en The Pace Gallery, New Cork. Editorial Montibérica. Madrid, 1986.

GOMBRICH, Ernst. "Norma y forma". Alianza Editorial. Madrid. 1984.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coordinador). "Las lecciones del dibujo". Ediciones Cátedra. Madrid, 1995.

GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros. "Los nombres del dibujo". Editorial Cátedra. Madrid, 2005.

GRADMANN, Edwin. "Drawings by spanish masters". Holbein Publishing Company. Switzerland, 1946.

HEIDEGGER, Martin. "Arte y Poesía", Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1992.

INGOLD, Tim. "Lines. A brief history". Routledge, USA. 2007.

JIMÉNEZ, José. "Imágenes del hombre. Fundamentos de estética". Ed. Tecnos. Madrid, 1986.

JOHNSON, Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part I. 1900 – 1940". Shorewood Publishers Inc. London, 1964

JOHNSON, Una E. "Drawings of the masters 20th century. Part II. 1940 – to the present". Shorewood Publishers Inc. London, 1964

LAMBERT, Susan. "El dibujo. Técnica y utilidad. Una introducción a la percepción del dibujo". Ed. Blume. Madrid, 1985.

LANDAU, Erika, "El vivir creativo", Editorial Herder. Barcelona, 1987. Texto recogido en
redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/articulos/pdf/7procesocreativo.pdf

LAZCANO, Jesús Mari. "Cuaderno de notas". Ed. Haizegoa. Bilbao, 1992.

LEAL, Brigitte. Ensayo sobre la obra PICASSO, Pablo. "Les demoiselles d'Avignon: a sketchbook ». Editado por Thames and Hudson. Londres, 1988.

LEVINAS, Emmanuel. "Los imprevistos de la historia". Ediciones Sígueme. Salamanca, 2006.

LEWITT, Sol. Cita recogida en el artículo "Paragraphs on Conceptual Art". 1967. Texto completo en http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm

LÓPEZ ANAYA, Jorge. "El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo." Emecé Editores. Buenos Aires, 2007.

LOWE, Sarah M. "El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato". Ed. Debate. Madrid, 1995.

LUQUET, Georges Henry. "El dibujo infantil". Editorial Médica y Técnica, S.A. Barcelona, 1978.

MARÍAS, Javier. "Vida del fantasma. Entusiasmos, bromas, reminiscencias y cañones recortados". Editorial El País Aguilar. Madrid, 1995.

MAGARIÑOS DE MORETÍN, Juan Ángel. "El cuadro como texto. Aportes para una semiología de la pintura". Ediciones Tres Tiempos. Buenos Aires, 1981.

MARKS, Claude. "From the sketchbooks of the great artists". Ed. Crowell. New York, 1972.

MENA MARQUÉS, Manuela. "Cinco son las Magas". Incluido en "El cuaderno italiano 1770 - 1786. Los orígenes del arte en Goya". Ediciones Museo del Prado. Madrid, 1994

MOLINER, María. "Diccionario de Uso del Español". Editorial Gredos. Madrid, 2000.

MONREAL Y TEJADA, Luís y HAGGAR R.G. "Diccionario de términos de arte". Editorial Juventud. Barcelona, 1992.

NEBEHAY, Christian. M. "Egon Schielle. Sketch Books". Thames and Hudson Ltd. London, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. "Así habló Zaratustra". Escrita entre 1883 y 1885. Texto completo en <http://www.nietzscheana.com.ar>

NIETZSCHE, Friedrich. "Genealogía de la moral". Publicado en 1887. Tratado segundo, epígrafe 12. Texto completo en <http://www.nietzscheana.com.ar>

OBERHUBER, Konrad (Editor e introductor). "Old master drawings. Selection from the Charles A. Loeser Bequest". Harvard University. Massachusetts, 1979.

OCAMPO, Estela. "El infinito en una hoja de papel". Ed. Icaria. Barcelona, 1989.

OLCOMB, Melanie. "Strokes of Genius. The Draftsman's Art in the Middle Ages". En "Pen and Parchment. Drawing in the Middle Ages". Catálogo para la exposición en el MOMA. New York, 2009

OLMO, Santiago B. "Procesos, acumulaciones y reciclajes: una interpretación del tiempo". Reportaje publicado en la revista <Lápiz>, n° 160. 2000.

OÑATIVIA, Oscar V. "Estructuras de los procesos creadores en el arte. Su relación con el problema de la percepción". Humanitas, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, n° 22. Tucumán, 1970.

PALLIERE, León. "Diario de viaje por la América del Sud". Prólogo de Ricardo Gutiérrez y Miguel Sola. Ediciones Peuser. Buenos Aires, 1945.

PANSU, Evelyne. "Ingres. Dibujos". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

PAREYSON, Luigi. "Conversaciones de estética". Editorial Visor. Madrid, 1987.

PÉREZ MARTÍN, Norma. "Testimonios autobiográficos de Horacio Quiroga. Cartas y Diario de Viaje". Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1997.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Dibujos europeos contemporáneos de Velázquez". Texto recogido en el catálogo con motivo de la exposición "El dibujo europeo en tiempo de Velázquez". Madrid 1999.

PERRONE, Alberto M. (Introducción). "Cronistas y viajeros del Nuevo Mundo". Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1973.

PICÓN, Daniela. "William Blake.: escritura y lectura iluminadas". Artículo completo en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952011000100006&script=sci_arttext.

PITA ANDRADE, José Manuel. "Retrato del Cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco". Texto recogido en el catálogo con motivo de la exposición "El dibujo europeo en tiempo de Velázquez." Madrid 1999.

PRAWER, Siegbert Salomon. "W. M. Thackeray's European sketch books". Peter Lang Pub Inc. 2000.

REBOK, María Gabriela. ¿Muerte del arte o estetización de la cultura?. *Revista Tópicos*, Santa Fe, n. 15, dic. 2007 .

RECANATI, Maria Grazia. "Un bestiario fabuloso". Artículo recogido en la revista FMR, Nº 8. Agosto-Septiembre de 2005

ROYO, Luis. "Prohibited. Sketchbook." Editorial Norma. Barcelona, 2004.

SAINZ, Jorge. "El dibujo de arquitectura: Teoría e historia de un lenguaje gráfico". Editorial Reverté. Barcelona, 2005.

SANTARCANGELI, Paolo. "El libro de los laberintos". Editorial Siruela. Madrid, 2002.

SCARRY, Huck. "Tuscany's Sketchbook". Ed. Mondadori. Milán, 2002.

SCARRY, Huck. "Venice's Sketchbook". Ed. Mondadori. Milán, 2002.

SMITH, Henry D. "From sketch to print. Kiyochika's Ryogoku Fire and Hakone-Shizuoka Prints". 1991

SMITH, Stan. "Dibujar y abocetar". Editorial Hermann Blume. Madrid, 1983.

SMITH PIERCE, James. "The notebooks of Villard de Honnecourt" 1976. Artículo recogido en la revista "New Lugano Review". Editada por James Fitzsimmons. Vol. 8-9. Zurich.

SOURIAU, Etienne (Director). Diccionario Akal de Estética. Editorial Akal. Madrid, 1998.

TORRES MARTÍN, Ramón (Prologuista). Catálogo para la exposición "El boceto en la pintura española". Sin fecha.

TOULOUSSE- LAUTREC, Henry de. "Sketch Book". (Edición facsímil). Dover Publications. New York, 2004.

TRIAS, Eugenio. "Lo bello y lo siniestro". Editorial Ariel. Barcelona, 1988.

VAN PUYVELDE, Leo. "The sketches of Rubens". Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd. Londres, 1947.

VASARI, Giorgio. "Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. (Antología)". Ed. Tecnos. Madrid, 1998.

V.V.A.A. "Alonso Cano. Dibujos." Ed. Del Prado. Madrid, 2001

V.V.A.A. "Ciencia y Romanticismo". Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia. Gran Canaria. 2002.

V.V.A.A. "Dibujos de los maestros de Europa occidental de los siglos XV al XVIII. Colección del Ermitage de Leningrado". Museo de arte decorativo de Buenos Aires. Buenos Aires, 1986.

V.V.A.A. "Diccionario de Arte Larousse". Editorial SPES. Barcelona, 2003.

V.V.A.A. " Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima Segunda edición. Madrid, 2001. (DRAE)

V.V.A.A. " Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe. Madrid, 1910. Reimpresión, 1991.

V.V.A.A. "William Blake: visiones de mundos eternos". Catálogo de la exposición. Editorial Fundación La Caixa. Barcelona, 1996.

V.V:A.A. "Velázquez". Ed. Del Prado. Madrid, 1990.

VON HARTMANN, Eduard. "Filosofía de lo bello: Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte". Universitat de València, 2002.

WEISBERG, Robert W. "*El genio y otros mitos.*" Editorial Labor. Barcelona, 1987.

WEISBERG, Robert W. Cognition: "*From Memory to Creativity.*" John Wiley & Sons, Hoboken, 2013.

WILLETTE, Thomas. ". Comentarios a ROSAND, David. "Drawing acts: studies in graphic expression and representation". Artículo recogido en la Rivista di Studi Italiani. Diciembre, 2002.

WILLIAMS, Chistopher. "Los orígenes de la forma". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984.

YVES, Colta. "Drawing at liberty: Daumier's Style". ". En "Daumier Drawings". Catálogo para exposición en el MOMA. New York, 1993.

Museo de Arte Moderno de Irlanda (*Irish Museum of Modern Art*. IMMA). Ensayo sobre el grafismo.

<http://www.imma.ie/en/downloads/whatisdrawing2013.pdf>

Sobre etimologías:

<http://www.elcastellano.org/palabra.php?id=1797>

Sobre la forma de trabajar de Italer de Rubens:

<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/4728.htm>.

Sobre la obra de Joseph Kosuth:

<http://www.phillipsdeputy.com/auctions/lot-detail/JOSEPH-KOSUTH/UK010608/362/6/1/12/detail.aspx>

Declaraciones de Jörg Immendorff

<http://www.test.signandsight.com/features/674.html>

Declaraciones de George Braque

www.braqueprints.com

Información sobre viajes trasatlánticos

www.coleccioncisneros.org.

Sobre el artista Mauricio Rugendas

[www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=juanmauriciorugendas\(1802-1858\)](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=juanmauriciorugendas(1802-1858))

Sobre el artista Luis Benedit

www.palermonline.com.ar/noticias_2009/noticia_242_malba_expo.htm

Sobre el artista Dave DeVries

¹ Más información en <http://www.themonsterengine.com/>

Diferencia de opiniones sobre la obra de Rembrandt "Mujer bañándose"

www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/58.htm.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-a-woman-bathing-in-a-stream-hendrickje-stoffels>

Sobre el valor de una obra de Dalí

pdf.diariohoy.net/2004/06/23/pdf/u08-tu.pdf.

Sobre la exposición de Matisse.

[http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-34a85746-fc20-4b48-aafd-](http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-34a85746-fc20-4b48-aafd-3b1ae1c23b0f¶m.idSource=FR_E-608e815c87e48ea7cad1107cfc2f82)

[3b1ae1c23b0f¶m.idSource=FR_E-608e815c87e48ea7cad1107cfc2f82](http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-34a85746-fc20-4b48-aafd-3b1ae1c23b0f¶m.idSource=FR_E-608e815c87e48ea7cad1107cfc2f82)

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/06/actualidad/1331063964_890140.html

<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/Matisse>.

<http://www.20minutos.es/noticia/1649122/0/henri-matisse/pintura-verdadera/exposicion/>

Sobre la exposición de Tiziano en el Museo del Prado

<http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/tiziano-emsan-juan-bautistaem/exposicion/>

Sobre la conferencia , *"El proceso de creación en la literatura y el arte: de los primeros apuntes a la obra original."*

<http://bibliotecalazarogaldiano.wordpress.com/2013/04/19/el-proceso-de-creacion-en-la-literatura-y-el-arte-de-los-primeros-apuntes-a-la-obra-original/>